STUDII EMINESCOLOGICE
8

Volumul *Studii eminescologice* este publicaţia anuală
a Bibliotecii Judeţene „Mihai Eminescu" Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Estetică
a Universităţii „Al. I. Cuza" din Iaşi.

Fondatorul seriei: Ioan Constantinescu

Volumul *Studii eminescologice* apare o dată pe an, cuprinzând lucrările susţinute la Simpozionul Naţional **„Eminescu: Carte – Cultură – Civilizaţie"**, care se desfăşoară anual la Botoşani, sub coordonarea Corneliei Viziteu, director al Bibliotecii Judeţene „Mihai Eminescu" Botoşani, şi a prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu, şefa Catedrei de Literatură Comparată şi Estetică de la Facultatea de Litere a Universităţii „Al. I. Cuza" Iaşi.

STUDII EMINESCOLOGICE

8

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU
Lucia CIFOR

CLUSIUM
2006

Lector: Corina MĂRGINEANU
Coperta: Lucian ANDREI

CASA DE EDITURĂ „ATLAS-CLUSIUM” SRL

ROMÂNIA, 400133 CLUJ-NAPOCA, Piața Unirii 1/1
telefax +40-264-596940
e-mail: clusium@cluj.astral.ro

ISSN 1454-9115

Hermeneutică

Ipostaze imagistice şi semantice ale *valului* în poezia eminesciană

Livia COTORCEA

Cuvîntul şi imaginea VAL, alături de UNDĂ, ocupă un loc cu totul special în exprimarea viziunii lui Eminescu, precum şi în identificarea zonelor imaginarului în care şi prin care se pune în act imaginaţia acestuia. Afirmaţia noastră este susţinută de capacitatea combinatorie şi de emisie semantică a acestei sintagme care primeşte determinanţi de o mare diversitate (selectaţi din zone semantice antinomice) şi care, la rîndul ei, poate fi determinantă pentru alte cuvinte-cheie din limbajul poetic eminescian. Dar, mai ales, constatarea este impusă de disponibilitatea cuvîntului VAL de a se mişca liber în cîmpul semantic al *materialului* şi *spiritualului*, al *fizicului* şi al *metafizicului,* adică de disponibilitatea acestui cuvînt de a fi *metaforă axiomatică*, în accepţia pe care o conferă G. Bachelard acestui termen în cartea sa *Aerul şi visele*[1].

S-a remarcat deja că ceea ce suscită cu deosebire sensibilitatea eminesciană este *legănatul, legănarea* şi *legănătorul* din lume, starea de hipnoză pe care aceste realităţi o induc. Considerăm această stare esenţială pentru psihismul primitiv eminescian în care se ţese universul poetului, atît la nivelul substanţei lui, cît şi la nivelul formei, văzute ca expresie *materială* sau *elementară* a viziunii, dar şi ca *expresie verbală* dominată de o anumită fonie şi un anumit ritm al spunerii.

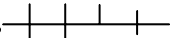
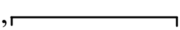
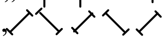
---

[1] Cf. Gaston Bachelard, *Aerul şi visele. Eseu despre imaginaţia mişcării,* traducere de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1997, p. 14.

Dacă, alături de creația poetică, urmărim şi notațiile de gînduri şi de lectură ale poetului (şi trebuie să ne încumetăm la acest gest, oricît de schematizante şi de ucigătoare pentru poezie ni s-ar părea aceste note), constatăm că dintre toate elementele apa se bucură de frecvența cea mai mare. Din note observăm cum referințele la acest element conturează o viziune organică a lumii a cărei esență – lucru visat de atîția mari creatori şi gînditori – poate fi redusă la o hieroglifă.

Însemnări fundamentale privitoare la apă găsim încă din anul 1869 cînd, în caietele sale, poetul consemnează lapidar esența dihotomică a acestui element:

„Apa lumină

Apa întuneric” (O., XV, 1066), element care, prin asocierile lui cu *lumina* şi *întunericul*, se arată a fi de natura *primordialului*, a *originarului*. În alt loc, poetul ne oferă reprezentarea grafică a acestui primordial, un model ce surprinde starea duală a acestuia de *echilibru-dezechilibru*, *unu-multiplu*. Definit ca o „cumpănă pusă în cumpănă” (*Fragmentarium*[2], 478), modelul respectiv este reprezentat în mai multe feluri care-i scot în evidență complexitatea şi paradoxalitatea: „” (*Id.*, 385), „” (*Ibid,* 378), sau „” (*Ibid*, 478). În repetate rînduri, poetul ne avertizează că modelul cu atîtea fețe este VALUL, care se relevă a fi formă şi modalitate de ființare a lumii, dar şi unitate esențială şi minimă a limbajului acesteia. Cum se poate vedea din reprezentările grafice, cărora trebuie să li se adauge imaginea roții , unitatea limbajului lumii, sintetizează alături de repaos şi împreună cu acestea sensul mişcării cu toate formele ei: sporire şi diminuare, stare pe loc şi deplasare, apariție şi dispariție, urcare şi coborîre, concentrare şi dispersare, continuitate şi ruptură, închegare şi evanescență. În toate formele de mişcare amintite, se actualizează capacitatea lumii de a ieşi din propriul centru de gravitație, de a devia de la propriul ax pentru a realiza un nou echilibru care, ca şi dezechi-

[2] Se citează după Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, ediție de Magdalena Vatamaniuc, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1981.

librul care l-a prilejuit, este înscris *in potentia* în echilibrul anterior.

Modelul CUMPANA – VAL se aplică tuturor fenomenelor lumii, ni se spune într-o altă notă:

„Ureche cumpănă de sunete
Ochiul cumpănă de lumină
Pielea cumpănă de căldură
Gustul?
Mirosul?" (*Fragmentarium*, 385), pentru că totul funcționează după acelaşi principiu care guvernează Universul în întregul lui: „succesiunea mutării punctelor şi mutării liniei dintre ele împrejurul uneia şi aceleiaşi axe (…) Se ştie că sistemul Universului e o roată – dar fără spițe" (*Id.*, 78). În această roată, ca „singură mişcare" (Mihai Eminescu, *Opere*[3], vol. XV, 340), sînt prinse toate elementele lumii – *apa, focul, pămîntul* şi *aerul*, ba chiar toate ființele şi obiectele lumii care, îngemănate prin centrul de gravitație, prin ceea ce poetul numeşte „suflet" (sufletul lumii), (O., XV, 544), participă la armonia lumii nu doar ca beneficiari, dar şi ca generatori ai acesteia, alergînd „acolo unde echilibrul a fost distrus pentru a-l restabili" (O., XV, 373). Aşadar, ni se sugerează că totul în această lume reface modelul creației dintîi, acel impuls inițial prin care se intră în formă şi se iese din ea cu un *ritm* şi cu o *măsură* specifice fiecărui element în parte. Între ieşirea din centrul de gravitație şi întoarcerea la aceasta, între ridicare şi cădere se naşte durata, care este diferită de la caz la caz, dar care ne convinge că esența formei este *timpul*, ca îngemănare între etern şi efemer, actualizare a principiului absolut în coexistența *continuu-discontinuu.*

Pe fundalul acestui principiu absolut, pentru poet se şterg granițele dintre viu şi mecanic, căci atît viul cît şi neviul aparțin unui „secret – Dumnezeul lumii mecanica universului" (*Fragmentarium,* 282), secret pe care tot el ne îndeamnă să-l citim mereu în ideograma VALULUI.

---

[3] În continuare, se citează după Mihai Eminescu, *Opere,* I, II, III, IV, V, VIII, XV şcl., ediția Perpessicius, Fundația pentru Literatură şi Artă, Editura Academiei, 1938-1988.

Această ideogramă se poate textualiza ca semn închis, suficient sieşi, dar şi ca semn infinit deschis, prin chiar dualismul său funciar: *stare-mişcare*.

Prima ipostază a semnului, atestată destul de rar la Eminescu, surprinde desenul în sine pe care-l face valul în materie – în apă, în nisip, în iarbă, în păr, desen ce a prilejuit metafore ale limbii, folosite des de poet – *val* de apă, *val* de nisip, *val* de aer, *val* de foc, *val* de păr, *val* de pămînt, *val* de fum, *val* de oameni, *valurile* vieții.

Atunci cînd identificăm respectiva ipostază a ideogramei, aceasta are conotații preponderent descriptive şi decorative: „În valurile Volgăi cercam cu spada vad" (O. I, 88); „Prin limbile de flăcări ce-n *valuri* se frămînt" (I, 62); „Despărțiți de-a *vieții valuri*, între el şi între dînsa / Veacuri sînt de cugetare (…)" (I, 51); „*Valurile* verzi *de grîie* legănîndu-se pe lanuri" (I, 154); „Din *valurile vremii*, iubita mea, răsai" (I, 213); „Urbea îşi frămîntă falnic *valuri* mari *de fum* şi *jar*" (II, 123); „Iar părul ei negru încet se desprinde / Şi-n *valuri de* moale *mătase* el cade / Pe umere albe … Frumos i se şade!" (II, 329).

Cea de-a doua ipostază a cuvîntului VAL comportă o mare complexitate semantică, tematică, imagistică şi textuală. Această complexitate este generată, aşa cum semnalam anterior, de raportarea poetului la apă nu ca la o formă în peisaj sau ca la o manifestare a naturii văzute, ci ca la un element primordial – mumă –, aşa cum vedem în poemul *Luceafărul*, unde „naşterile" eroului solicită tot atîtea prezențe ale acvaticului.

Imaginația materială a poetului favorizează apa ca element ce convine mai bine sensibilității lui pentru *legănare*, *legănat*, *legănător*, prin care accede la originar şi la un simbolism al profunzimilor care, cum s-a văzut, nu exclude conceptualizarea.

Ca limbaj specific universului şi naturii, apa este surprinsă în trei manifestări esențiale: *izvorul*, *rîul*, *marea* (*lacul*, *oceanul*). În relație cu aceste ipostaze vizibile, fenomenale ale apei, ideograma VAL se deschide spre orizonturi semantice diferite, păstrînd însă în ea constant un sens generic

ce leagă adîncul de suprafață, văzutul de nevăzut, născutul de nenăscut. Împrejurarea face din VAL o imagine aşa-zicînd dialogică prin care se acoperă zone figurative aparținînd metaforei, comparației, simbolului şi emblemei.

VALUL DIN ADÎNC

Pentru că, la fel ca în celelalte trei elemente primordiale, în apă se realizează unitatea principiului divin cu cel natural, felul de a fi al apei în absolutul ei este de a se menține neschimbătoare, simplă şi eternă în substanța ei care este nominalizată prin *adînc*, *genune*, *abis* sau *bolta lumii*. În adînc stau ascunse, mai bine zis se odihnesc, toate posibilitățile devenirii lumii, într-o unitate în care toate lucrurile sînt una dar şi pot deveni orice. Acest adînc întreține viața, el este sufletul oricărei vieți: „Şi apa unde-a fost căzut / În cercuri se roteşte, / Şi din *adînc* necunoscut / Un mîndru tînăr creşte" (O., I, 170).

Atent la filozofia naturii, începînd cu Antichitatea şi terminînd cu Schelling, Eminescu asociază acest sens matern al adîncului cu calitatea „recelui", „amarului" şi cu „plînsetul" – creație a lui Demiurgos.

Atribuind valului din adînc aceste calități care, de fapt, sînt sinonime, poetul nu face decît să reamintească, prin atributul *amar*, în primul rînd că, în cosmogonie, apa a fost lăsată la locul ei de origine, în locul care i-a fost dat în veşnicie: „Cînd peste Nord pluteşte superb astrul polar / Şi-aruncă raze albe în marea de *amar*" (O., II, 465); „Nu bea apă d-izvoare, ci valul mărei–*amar*" (O., II, 170). Alături de atributul *amar*, determinațiile *ascuns*, *sfînt*, *antic*, *bătrîn*, *rece* sînt menite a sublinia identitatea dintre adîncul apei (valul din adînc) şi „bolta lumii", nu în reflectare, ci în substanță: „Miazănoaptea-n visuri d-iarnă îşi petrece-a ei viață, / Doarme-n *valurile-i sfinte* şi-n ruinele-i de gheață" (II, 141); „De nori se-acață (marea)-n *bolta lumii* bate" (O., II, 465); „Iar prin lumina cea rărită, / Din *valuri reci*, din umbre moi, / S-apară-o zînă liniştită" (O., I, 228).

În adîncul apelor-genune, în „apa ascunsă”, cum spune poetul (O., I, 319), stau nenăscute formele virtuale care, prin chiar faptul că sînt posibile, fac ca nemişcarea adîncului să fie, de fapt, o legănare intimă, exprimată prin VAL (VALURI), cel mai adesea prin UNDĂ. Această mişcare intimă este insesizabilă, dar întemeietoare de ființă şi depozitară a tuturor arhetipurilor, „icoanelor”: „Ele trec pustiul mîndru ş-apoi *se coboară-n mare*, / Unde *mitele* cu-albastre valuri lungi strălucitoare” (O., II, 147); „Cum marea de valuri nu ştie repaos / Astfel se frămîntă al norilor chaos / Şi apele mişcă în pături plane – / În *fundu*-i visează *a lumii icoane*” (O., II, 326).

Calitatea valului interior este nu numai *amarul*, dar şi *lumina*, o lumină simplă, egală cu sine, concrescută din adîncul care este absolutul însuşi, originea şi natura lumii, substanța eternă: „Şi-adînc se uită (soarele) în *luminoasele valuri* a ei şi sînu-i dezmiardă” (O., II, 198). Energie pură, mişcare şi repaos în acelaşi timp, această lumină din adînc este *lină* pentru că îngemănează în ea transparența şi opacitatea într-o cumpănire perfectă ce-i conferă capacitatea de a acoperi spațiul semantic pentru „Dumnezeul păcii şi al luminii” (O., XV, 544). Acesta este spațiul misterului suprem în care revărsarea sufletului în corp, în materie, este anunțată de marele *plînset* (*vaier*), devenit, alături de *amar*, *lumină lină*, o emblemă a valului din adînc: „*Okeanos se plînge* pe canaluri… / El numa-n veci e-n floarea tinereții, / Miresei dulci i-ar da suflarea vieții, / Izbeşte-n ziduri vechi, sunînd din *valuri*” (s.a.) (O., I, 202); „Cum lebăda ştie că glasul ce iese din *luciul adînc* / Sînt inimi de lebede stinse ce-n *valuri eterne se plîng*” (I, 481). Nuntirea sufletului cu corpul este nu numai intrare în viață, dar şi în moarte, trecere din netimp în durată, moment sărbătorit de „cîntecul morții”, de un „murmur voluptos”, de „cereştile plîngeri”: „Cum lebăda viața ei toată visează un *cîntec divin* / (…) Ci lebăda *cîntecul morții*, al morții cu chipul ei drag” (O., I, 481); „Dar cu adîncul apei se-adînceşte / În glasul lor a sunetului scară. / Devine *tristă* – rînduri-rînduri creşte / Pîn’ ce urnindu-se în *marea-amară*” (O., II, 247); „A lor (valurilor) cîntec umple lumea de-un *cutremur voluptos*” (O., II, 125).

Lumina valului din adînc, sintetizată superb în imaginea-emblemă *Diamantul Nordului*, devine semn al însuşirii cereşti a timpului-abisului fără început şi fără de sfîrşit, dar şi al misterului creaţiei ca naştere şi moarte deopotrivă. De aceea, apa pare să se solidifice în adîncuri (devine diamant), exprimînd calitatea fiinţei de a fi *închegare* în transparenţă. La fund de mare sînt valuri „greoaie, de plumb”, apa se despică, în ea se coboară pe trepte de valuri: „Astfel în *fundul negru*, adînc din marea moartă / Cu-*ape de plumb*, cu *valuri greoaie*-n a ei pat” (O., II); „O, mare, mare îngheţată, cum nu sînt / De tine aproape să mă-nec în tine! / Tu mi-ai deschide-a tale porţi albastre, / Ai răcori durerea-mi înfocată / Cu iarna ta eternă. Mi-ai deschide / A tale-albastre hale şi măreţe; / Pe *scări de valuri* coborînd în ele, / Aş saluta cu aspra mea cîntare / Pe zeii vechi şi mîndri ai Valhalei” (O., II, 104).

Unitatea de diamant a valului interior este întreţinută printr-o vibraţie ce se acordă cu unda primordială şi cu ansamblul elementelor originare. Ţinînd de lăuntric, această vibraţie este percepută în afară ca odihnă, ca substanţă dormitînd în formele ce vor să vină, dar şi izvorînd continuu din ea însăşi. Din acest motiv, acelaşi spaţiu, din adînc (înalt), va fi *mormînt* şi *raclă*, dar şi *izvor de viaţă*. Prima situaţie se înscrie pe linia coborîtoare a hieroglifei valului: „Pe *scări de valuri coborînd* în ele (în halele mării) / Aş saluta cu aspra mea cîntare / Pe zeii vechi şi mîndri ai Valhalei” (O., II, 104). Intrarea în viaţă se înscrie pe direcţia ascensională a valului. Expresia acestei curgeri în sus şi spre sine este, mai ales, imaginea *valului de izvor*.

VALUL DE IZVOR

Este manifestarea cea mai vizibilă a rotirii apei asupra ei însăşi, în reprezentarea grafică eminesciană apărînd ca *roată*, *cerc*. „Cuibar rotit de ape” pare să fie imaginea exponenţială pentru acest tip de mişcare a apei, exprimînd ritmul vital ce are freamătul şi avîntul ţîşnirii, dar şi elanul căderii şi adunării substanţei în cercuri concentrice din care ia fiinţă

forma: „Şi apa unde-*a fost căzut* / În *cercuri* se roteşte, / Şi din adînc necunoscut / Un tînăr mîndru *creşte*” (O., I, 170).

Centrul din care ţîşneşte apa şi din care pornesc cercurile concentrice duce cu el acel grăunte de durere (plînset), dar şi de „mulţămire care s-a născut din acea primă mişcare care a scos haosul din echilibru” (*Fragmentarium,* 96). De aceea, Eminescu plasează în izvoare şi în preajma acestora *taina*, *tainicul*, *vraja* în care se toarce marele mister al nuntirii lumilor şi elementelor: „Iar izvorul, plin de vrajă, / Răsărea, sunînd din valuri” (O., I, 105); „Putut-au oare atîta dor / În noapte să se stîngă, / Cînd *valurile de izvor* / N-au încetat *să plîngă*? (O., 172); „*Rîul sînt* ne povesteşte cu-ale undelor lui gure / De-a izvorului său *taină* (…)” (O., I, 45). Taina izvorului celebrează nunta creatului şi a increatului, a naşterii şi a morţii prin corpuri ale Sufletului Întregului. Acest întreg este bucuros de viaţă, ca şi de moarte, păşitor atît pe poarta răsăritului cît şi pe cea a apusului, cum putem întrezări în *Călin*, *Miradoniz*, *Luceafărul*, sau în *O, rămîi*, *Peste vîrfuri*, *Coborîrea apelor*. *Răsărirea*, *izvorîrea*, *murmurul*, *cîntecul*, *miresmele*, *dulceaţa*, *lumina*, *umbra* sînt tot atîtea epifanii ale eternei nunţi care se săvîrşeşte mereu şi pretutindeni în lume. Spre deosebire de *valul din adînc* (*ascuns*) care rămîne mereu în zona semantică a *recelui*, *impersonalului* şi *vechiului* (*bătrînului*), valul de izvor, ce aduce nunta lumilor şi taina acesteia în lumină, primeşte atribute ale *familiarului*, *copilărescului*, *tinereţii*: „Cine are urechi s-audă ce murmur gurile rele / Şi *vorbăreţele valuri* şi prorocitoare stele” (O., I, 120); „Din a *valurilor sfadă* prorociri se aridic” (O., I, 45); „Singuratice izvoare fac cu valurile *larmă*” (O., I, 83); „Ascult la *a valului cînt* / La geamătul *dulce* de vînt, / Natura de jur împrejur, / Pe sus e o boltă de-azur, / Pe jos e un verde covor / Ţesut cu mii *tinere* flori.” (O., II, 3).

VAL DE RÎU

Spaţiul luminii, cîntului, tinereţii este şi al VALULUI DE RÎU, expresie a curgerii bune, întemeietoare de fiinţă. Această curgere rezumată de afirmaţia-axiomă: „Rîul este

Demiurg”, ne pune în prezența unei dinamici a substanței care este *apa*, sugerînd o cauză rațională, cosmică ce face ca substanța să urce spre suprafață şi să se mişte pe ea în forme întemeietoare. Această dinamică se traduce în acțiuni, ca *schimbarea*, *apariția*, *dispariția*, *sporirea*, *diminuarea*, *căderea*, toate fiind acțiuni de transformare în spațiul autenticului, pentru că păstrează identitatea modelului şi a icoanei de unde a pornit mişcarea.

Reluarea identității de sine, prin purtarea şi ducerea de sine, chiar dacă se produce pe orizontală, este tot substanță a timpului absolut, al cărui „Herb” este „cercul” (*Fragmentarium*, 368). Împrejurarea înscrie *valurile rîului*, curgerea acestuia în zona semantică a *infinirii* sau a *infinitului îmblînzit*, cum ar spune C. Noica. Prin curgerea-mişcare a valului de rîu, infinitul se instituie pe sine neîncetat în momentele de desfăşurare a finitului. În plan imagistic, sensul acesta se traduce în apariția materiei în cîmpul discontinuu al unei clipe: țîşnire de lumină, pulbere de lumină, ieşirea insulei paradisiace din ape, apariția nimfelor: „A fi rîu e-o fericire, căci în nopțile-argintie / Cîte grații tăinuite se descopăr, i se-mbie / Şi ascultă cu iubire tot ce valurile-i mint, / Lui i se discopăr *nimfe* de-o marmoree zăpadă / (…) Căci comori de *taine*-ascunde orice *rîu*.” (O., II, 120).

În imaginile *valuri-nimfe*, *valuri cu stea în frunte*, *valuri proroace* curgerea heraclitiană a lumii arată-ascunde principiul divin a cărui funcție este de a conecta direct destinul individual la ordinea cosmică. Apariția acestor imagini în textul eminescian induce ideea că fragmentarea unicului prin trăirea alternativă a ipostazelor sale substanțial identice este modul de existență a absolutului în unduire mistică.

Materie veşnic călătoare, suport al chipului imaterial, al formei etern identice cu sine, VALUL DE RÎU (de mare) devine oglindă mişcătoare al cărei regim de existență este paradoxalul şi tainicul, cum ne explică însuşi poetul într-o notă din *Fragmentarium*: „Astfel, ființele privite în sine sînt asemenea unui rîu curgător pe suprafața căruia sînt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe sub care undele rîului etern formează o bătătură, singura

ce dă consistență acestor umbre, şi totuşi ea însăşi într-o eternă tranziție, într-un pelerinaj din ființă în ființă, un ahasver al formelor lumii." (p. 278). „Straniul" existenței valului de rîu ca oglindă mişcătoare, ca ahasver al formelor lumii este figurat de poezia, emblematică în acest sens, *Diana*: „În cea oglindă călătoare / Vrei să priveşti *un straniu joc*, / O apă vecinic curgătoare / Sub ochiul tău rămas pe loc" (I, 228). Nu mai puțin semnificative pentru această zonă semantică a valului sînt călătoriile inițiatice, pe mare sau pe lac, pe care le săvîrşesc eroii poemelor *Mureşanu*, *Feciorul de împărat fără stea*, *Diamantul Nordului* sau pelerinajul valurilor spre Domnul lor, Luceafărul: „Bătrînu-n manta-i albă înfăşurat visează / Iar lebede-argintoase luntrea bogată trag, / *Al valurilor cîntec* pe el îl salutează / Pe fruntea-i împletită e-o ramură de fag" (II, 170); „Magul pe-o piatră seacă din luntre se coboară, / Pe-*a valurilor* fugă el drumu-apoi îşi dă" (II, 171); „O insulă departe *s-a fost ivit din valuri*" (II, 140); „Şi *tainic* genele le plec, / Căci mi le împle plînsul / Cînd ale *apei valuri trec,* / *Călătorind* spre dînsul" (L, 175).

Acestui suprasens de ahasver al formelor lumii i se subordonează sensul matricial şi sensul funerar, naşterea ființei săvîrşindu-se, în acest caz, printr-o moarte bună, întemeietoare, căci, prin ea, reprezentarea generală se afirmă ca putere substanțială, devenind sufletul imaginii.

Fracțiune atomică a țîşnirii, pulbere pe fundalul nemişcat al substratului, VALUL se identifică la Eminescu cu sîmburele de foc al nopții sau al abisului, dar şi cu caierul, cu „al vrăjilor caier" care toarce devenirea lumii. Călătoria, coborîrea sau înaintarea prin mijlocirea valului sau pe val, pare să aibă ca destinație plasma ideatică a lumii, acel „bob de spumă" din care lumea se purifică, platonician, locul care naşte idei printr-un mecanism care, ne avertizează poetul, „este lipsit de idee" (*Fragmentarium*, 91). Acest loc numit de Platon „hău", „centru" este obîrşia şi capătul a tot ce curge, căci nici făptura, nici ideea nu află un loc unde să se poată stabili. Odată ajuns în centru, totul reintră în regimul oscilației şi al urcării-coborîrii: „Cînd valul se retrage către regiunile pe care le numim inferioare (...) Cînd valul părăseşte adîncul şi

urcă năvalnic încoace. (…) Coborîrea nu se poate face decît pînă la centru, dincolo de el niciodată (…)” (Platon, *Phaidon,* O., IV, 132).

VAL – OGLINDĂ

Prin atingerea centrului, ascensiunea şi coborîrea, îngemănate, cum s-a văzut, în ideograma valului, certifică natura de *reflex* a valului, ca fenomen care poartă în sine pecetea eternului, adeverind, schellingian, că „finitul nu există niciodată în sine, ci numai unitatea finitului cu infinitul” (F.W.J. Schelling, *Bruno sau despre principiul natural*, B., 1995, 86). Aşadar, valul este un fel de oglindire (răsfrîngere, cum îi spune Eminescu), oglindire ce relevă identitatea de substanţă a tuturor fenomenelor lumii văzute, în primul rînd, ca unitate-alteritate, ce conferă lumii o mişcare extatică. Mişcarea aceasta, născută din atingerea celor două lumi – finită şi infinită – este un secret, o magie care revarsă în lume sentimentul eternităţii, al participării tuturor lucrurilor şi fiinţelor la marea rugăciune a cosmosului ce răsună de fiecare dată cînd, după expresia poetului, „geniul de aur” intră în „corpul de lut”: „*Şi prin vuietul de valuri*, / Prin *mişcarea* naltei ierbi, / Eu te *fac s-auzi* în taină / *Mersul cîrdului de cerbi*” (O., I, 110); „Pe oglinzile-i mărețe ale stelelor icoane / Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane, / Cît *uitîndu-te la fluviu pari a te uita la ceri*” (II, 125). De aceea, semantica valului de rîu (de izvor, de mare) intersectează sensul *rugăciunii*, componentă a cîmpului semantic al *creației*. (vezi RUGACIUNE).

VALUL DE SUPRAFAȚĂ – NEODIHNĂ EXISTENȚIALĂ

Mai există însă o cauză a dinamicii apei, în general, a valului, în special. Este vorba de cauza mecanică pe care, în dialogul său *Timaios*, Platon o mai numeşte „rătăcitoare” (IV, 46c-48c, 147). Această cauză acționează atunci cînd lucrurile din adînc, care sînt UNA, tind să se individualizeze în formă cu o fervoare ce clatină echilibrul armoniei şi generalului, al ideii şi corpului. Manifestarea acestei cauze provoacă ieşirea fenomenului din timpul absolut al unității şi intrarea într-un

ritm individual, existențial. Personalizat la limită, acest timp existențial se manifestă ca timp al neodihnei existențiale, pe care poetul îl mai numeşte şi *vreme*. În acest caz, mişcarea ființei care se naşte se dovedeşte excesiv de nerăbdătoare, chiar violentă, din care cauză apariția ei în lume va fi caracterizată de carențe de conținut şi chiar de formă. Pentru a sublinia aceste atribute, poetul pune noua mişcare în seama întîmplării, dar şi a excesului de voință.

Expresia acestei situații devine VALUL DE SUPRAFAȚĂ în care prevalează sensul personalizării în exces a esenței, sensul individualului izolat de întreg. Această nouă zonă semantică se construieşte, în primul rînd, prin atragerea spre imaginea valului a sensurilor de *multiplicitate*, *repetiție oarbă* sau *diversitate iluzorie* a fenomenalului care nu ştie de ființă, dar care, în anumite momente ale existenței lui, poate visa la ființă sau o poate intui în mijlocul formei lui trecătoare: fizică, psihologică, intelectuală, socială, istorică şi chiar transcendentală. Atmosfera în care va evolua semantica VALULUI DE SUPRAFAȚĂ nu va mai fi aceea a armoniei, tainei şi miracolului ființial, aşa cum se întîmpla cu VALUL DIN ADÎNC sau cu VALUL DE IZVOR.

Ipostază a alergării veşnice a creației spre împlinirea ei de neajuns, semantica VALULUI DE SUPRAFAȚĂ mizează exclusiv pe existența individualului în timpul propriu care devine timp al suferinței, al sfîşierii şi al dezbinării cu lumea şi, deci, cu sinele său cel mai profund. Acest timp individual nu se mai topeşte fericit şi paradisiac în timpul divin, în „jocul luminos” (O., II, 118) al acestuia, ci i se opune prin efortul de afirmare a insului, care instaurează o lume a lipsei de substanță şi a falsului. Aceasta este lumea existențialului, a „traiului”, cum îi spune poetul, o lume ce-şi încorporează sensurile neîmplinirii de ființă în realități, ca: *efemerul*, *superficialul*, *masca*, *coaja*, *istoria repetată*, *mişcarea în cerc* fără revenirea la centru.

Aceste sensuri traversează teme fundamentale, ca: erosul, moartea, creația sau existența în istorie, împrejurare ce accentuează atributul imaginii valului de imagine axiomatică. Expresia supremă a acestor sensuri, dezvoltate de şi filtrate

prin temele amintite, este fraza sentențioasă „ce e val ca valul trece” din *Glossa*, pe care o regăsim, cu sensul ei, în cîteva variante din *Dintre sute de catarge*, *Întunericul și poetul* sau *Luceafărul*: „Cînd stînca e eternă şi valu-i trecător (O., II, 462); „Vînturile, valurile” (O., II, 396); „Cînd valuri aflã un mormînt / Răsar în urmă valuri” (O., II, 177).

În contrast cu valul interior şi, mai ales, cu valul de izvor care, chiar în forma multiplului, se comportă ca Unu, valul din exterior se multiplică la nesfîrşit pentru că, în neodihna sa şi, mai ales, în lipsa sa de substanță, poate lua orice chip şi poate intra în orice durată. Această condiție a valului din exterior este atestată de prezența în preajma cuvîntului VAL a expresiilor cantitative, cu sensul pluralului şi al repetiției oarbe: „mii de valuri”, „mii valuri”, „valuri o mie”, „miliarde valuri”, „înmiirea valurilor”, „altul… acelaşi”, „şiruri”, „rînduri… rînduri”: „Aici vă duceți *valuri* în *mii batalioane*” (I, 15); „Peste cîte *mii de valuri* stăpînirea ta străbate” (I, 1333); „… cu-ncetul bătrînul se coboară / Pe mare, care-şi mişcă *mii valuri* tremurînde (II, 163); „Cîntat de *înmiirea valurilor* senină” (II, 170); „Cînd provocați de arfa-mi răspund *valuri o mie*” (II, 172); „Şi cresc tumultoase în *valuri, rînduri, rînduri*” (I, 94); „Pe cînd tot ce aleargă şi-*n şiruri* se aşterne” (II, 387); „Cînd marea cea adîncă cu *miliarde valuri*” (II, 465).

În situațiile de mai sus, VALUL referă cu precădere lumea umanului, condiția insului de a edifica, sisific, prin voință şi prin puterile proprii, un univers dorit al armoniei cu lumea şi cu sine. De aceea, în această zonă semantică, nu numai imaginea ca atare a valului, dar şi textul poetic se dezvoltă într-un discurs al cărui centru de emisie este eul poetic implicat sintactic. Această implicare îşi află expresia nu numai în personalizarea evidentă a discursului la persoana I – *eu*, *noi* sau *tu*, dar şi în construcția imaginii valului pe baza comparației – eu(noi)-val – şi a identificării eului cu valul într-o metaforă revelatoare: „Iar *brațele-mi* se-aruncă *ca valurile mării* – /Ah, în deşert, nici nu pot ca să te dau uitării – / Se-aruncă înspre cerul cel luminos, recad / Şi mistuit de chinuri *ca Tantalus* în iad” (II, 423); „Ci *tu*, nebun şi palid, la

poalele ei plîngi / *Ca valul* care cîntă trecutul unei stînci" (II, 462); „Cînd unul trece, altul vine / În astă lume a-l urma (…) / Se pare cum că *alte valuri* / Cobor mereu acelaşi vad" (I, 204); „De ce *mă întristează* / Cînd *valurile* mor, / Cînd altele urmează / Rotind în urma lor" (II, 397).

„Lupta pentru un mai devreme sau mai tîrziu a miilor de forme" de sub „suprafața lumii" (*Fragmentarium,* 282) se transpune într-o dinamică a valului ce acoperă un cîmp semantic întins, situat între încet/lin, pe de o parte, şi repede/tumultuos, turbat, pe de altă parte. Deşi concretizate destul de des în complemente şi atribute, sensurile dinamicii valului din exterior sînt exprimate, de regulă, prin verbe ale mişcării, prezente în poezia eminesciană în număr impresionant. Astfel, valurile vin, se duc, aleargă, merg, pleacă, coboară, urcă, duc, poartă, fug, curg, se perindă, se diştern, trec, călătoresc, cad, răsar, împing, bîntuie, saltă, se mişcă: „Cînd ale apei *valuri trec* / Călătorind spre dînsul" (I, 175); „Cînd valuri află un mormînt / *Răsar* în urmă *valuri*" (I, 175); „Ce e val ca *valul trece*" (I, 194); „Se pare cum că alte *valuri* / *Cobor* mereu acelaşi vad" (I, 204); „Pe lac barca *e-mpinsă* de *valuri* care *merg*" (II, 84); „*Valurile*-nfuriate *ridic* frunțile răstite" (II, 133); „*Se mişcă*-nfuriată *a valurilor* lume" (II, 205); „Înalță-ne, ne mîntuie / Din *valul* ce ne *bîntuie*" (II, 360); „Pe cînd tot ce *aleargă* şi-n şiruri *se aşterne* / Repaosă în raza gîndirii cei eterne" (II, 387); „De ce mă întristează / că *valurile* mor, / Cînd altele *urmează* / Rotind în urma lor" (II, 317); „Cînd printre *valuri* ce *saltă* / Pe baltă / În ritm uşor" (II, 459).

Mişcarea exprimată de toate aceste verbe sugerează o devenire aparentă ca mod de a fi numai în cadrul a ceea ce-ți este dat – în bioritmurile firii, ca şi în făptuirea în istorie a insului, limitată, ca şi puterea lui de cunoaştere. Graba şi voința în exces zădărnicesc refacerea modelului creației în mişcarea valului, în timpul pe care această mişcare îl generează. În acest timp ce pare al dinamicii şi al schimbării nu se schimbă nimic, pentru că atributele vizînd ritmul (repezi, line), fonia (valuri zgomotoase, sonore), tactilul (valuri moi), culoarea (valuri blonde, sure, albastre, roşii), departele/aproapele (valuri depărtate) nu fac decît să actualizeze forme mereu

egale între ele în lipsa lor de substanță. Sensul acesta este cu atît mai evident în cazul în care valul primeşte determinanți ținînd de lumea umană – determinanți psihologici (valuri triste, sperioase, uimite, furioase, rebele) şi, mai ales, morali (valuri care mint): „*Valurile-nfuriate* ridică frunțile răstite" (II, 133); „Ca marea de adînce cu *valur'le uimite*" (II, 157); „Arfa care din pietre durerile le cheamă, / Din stîncile stîrpite, din *valu-nfuriat*" (II, 172); „Minte să-ți strice poate al razelor blînd joc, / Ce se-mpreuna-n aer, care se sparg de nori, / Care răsfrîng în *valuri* spumînzi şi *gemători*" (II, 173); „Ce (marea) doarme-n *valuri triste*" (II, 465).

Cînd apelează la atributele de mai sus, Eminescu se dovedeşte a fi mai mult un conceptualist decît un senzualist, căci ochiul şi urechea lui se supun mai mult imaginației şi conştiinței decît senzațiilor. Pentru a fi mai exacți, totuşi, trebuie să specificăm că, atunci cînd valul sugera o cale şi o formă în care coexistă, în aceeaşi paradisiacă substanță, sunete, arome, culori, mişcări, poetul pare să se fi lăsat în voia unei sensibilități fabuloase, în timp ce apelul la imaginație şi la conştiință serveşte mai adecvat ipostaza semantică a valului ca existență în timp (istorie).

Dacă valul din adînc (de izvor sau de rîu) se putea identifica cu timpul absolut, timpul armoniei şi al ființării în substanță, valul de suprafață devine, cu precădere, expresie a timpului istoric, existențial, pentru care regimul de naştere şi existență nu va mai fi mişcarea armonică spre centrul absolut (divinitate), ci dezbinarea, dizarmonia. Şi aceasta pentru că mişcarea heraclitiană a lumii, ca şi curgere din şi spre centru, este tulburată, în ritmul şi direcția ei, de intervenția voinței individuale de a impune, demonic şi titanic, o direcție proprie şi un ritm propriu de mişcare. Această intervenție, ca faptă în istorie – cucerire, progres, tehnică – accelerează mişcarea firească a lumii, imprimîndu-i un ritm agitat şi dezordonat care o îndepărtează de centru şi-o introduce într-un nou haos, haosul istoriei, ca „apus de zeitate şi-asfințire de idei" (II, 148). Semnele acestui haos sînt focul, sîngele şi zgomotul, constante ale unei repetiții oarbe dominate de forța „ciocanului ce cade pe ilău"; „Sfarmă tot şi pe-a lui valuri (poporului),

ce le urlă cu mîndrie, / El *înalță firi cumplite*” (II, 145); „Parisul *arde*-n *valuri*, furtuna-n el se scaldă” (I, 62); „Se frămîntă-n *valuri roşii* marea turbure şi caldă” (II, 123); „al *valurilor zgomot* țîşnind îl salutează” (II, 310); „Fluvii cu pavezi *de valuri* înspre Roma *curgători*” (II, 133). Intrarea insului în istorie ca aşezare „pe valurile vremii” prilejuieşte crearea unei imagini fonice şi ritmice, prin repetarea a două cuvinte sinonime în sensul lor de devenire iluzorie: „Valurile, vînturile”, „Vînturile, valurile” (II, 396). Această repetiție pe care se construieşte poezia *Dintre sute de catarge* induce sensul timpului istoric ca tautologie, ca mască a veşniciei: „*Timpul* cu mîndrie poartă-*a veciniciei mască*, / Cînd mama lui e-o clipă care cînd stă să-l nască / Îl şi ucide” (II, 502). Îl ucide pentru că sufletul lumii (lumina, îngerul) n-a apucat să se nuntească cu trupul realității într-o ființă care să celebreze viața adevărată a lumii. Împrejurarea este exprimată imagistic într-o nouă relație a valului cu lumina. Dacă valul din adînc (ascuns) avea lumina lui proprie, lină, egală cu sine, *valul* de suprafață primeşte lumina de la o altă sursă, prin reflectare şi refractare. Întîlnirea *val-lumină*, ce poate avea intensități diferite – de la licăr la explozie – nu va mai celebra, în acest caz, nuntirea esenței cu fenomenalul: „Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane / Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane, / Cît uitîndu-te în fluviu pari a te uita la ceri” (II, 133), ci, prin reflex şi frîngere (de rază), va induce semanticii valului sensul de *spectral*, *imitație*, *gol de ființă* (*joc*): „Minte să-ți strice poate *al razelor blînd joc*, / Ce se-mpreună-n aer, care se sparg de nori, / Care *răsfrîng în valuri* spumînd şi gemători” (II, 173); „Pluteam pe rîu, *sclipiri bolnave* / Fantastic trec *din val în val*” (II, 294); „Nu-i artista o *scînteie* / *Pe un val* amar, / Nu-i *reflectul* unei zee, / Ci e zeea chiar” (I, 508); „Din astă lume-eternă, ce trecătoare pare / Gonit în timpi şi spații, trecînd din formă-n formă / Eternă *fulgerare* cu inima diformă” (II, 513).

Lumina stelară, îndeosebi lumina stelei polare („al mărilor astru”), dar mai ales lumina lunii creează, la întîlnirea cu valul, un univers de forme iluzorii, o „mreajă de văpaie” ce potențează sensul valului de gol de ființă, de aparență, apro-

piind, pînă la suprapunere, zona semantică a iluzoriului de cea a maleficului. Vraja care se țese la întîlnirea valului cu lumina, în acest caz, nu mai conține în ea taina în-ființării nimicului, ea este chiar acest *nimic* în exercițiul imitației perfecte şi, de aceea, diabolice, a vieții şi a ființei întru gloria sterilității. Aparentă punte între timpul eternității şi timpul realității, lumina lunii instaurează minciuna şi o lume a suferinței, căci, deşi intens invitată la iluzie, creatura este conştientă de propria asemănare cu divinitatea, dar şi de neputința ei în fața timpului. Acest univers sisific sublunar este marcat de revolte, dar şi de o atroce suferință la nivelul conştiinței care nu poate să nu vadă că e greu, dacă nu imposibil, să se desprindă din mecanica oarbă a existențialului.

Pusă sub semnul întîmplării-fatalitate – „stele cu noroc şi prigoniri de soarte", existența umană se identifică, astfel, cu mişcarea în cerc („cercul… strîmt") sau cu mişcarea repetată la infinit (deosebită de infinitul cercului absolutului, ființei divine): „Te urmează *în tot locul, / Vînturile, valurile*" (II, 396). Este o mişcare în care ființa se dezrădăcinează, rătăcind ca o posibilitate-*umbră a ființei*. În acest context, VALUL de suprafață intră în sinonimie cu *coaja*, *masca*, *fața*, *priveliştea* şi, mai ales, cu *oglinda* şi *vremea*: „Cînd cu zgomote deşarte / *Vreme* trece, *vreme* vine (s.a.) (…); Alte *măşti*, aceeaşi piesă" (I, 194, 196); „*Priveliştile* sclipitoare / Ce-n repezi şiruri se diştern" (I, 205); „În cea *oglindă* mişcătoare (I, 228); „Cînd unii țese haina vremei, / Ceilalți a vremii *coji* adun" (II, 249); „Toate sînt *coji* durerii cele nepieritoare" (II, 387), „În drumul lor ia lumea mii de *fețe* – / Aceleaşi sînt, deşi mereu se schimbă"(II, 247).

Expresie a fragmentării lui Unu prin trăirea alternativă a ipostazelor acestuia, identice în substanța lor, valul-oglindă potențează sensul alterității, ca proiecție înstrăinată a sinelui. Spațiul în care acest sens devine activ este „universul cel himeric" pe care-l formează razele lunii reflectate în apă. Valurile şi luna, cu razele ei reflectate (sau risipite pe oglinda apei) conturează un desen al sferei, un fel de cerc închis, deşi, aparent, poetul insistă pe reprezentarea unui *drum*, a unei *căi* de raze. Dar acest peisaj cu drum de raze pe care-l întîlnim în

mai multe poezii eminesciene, peisaj care ar cere o narațiune cu un protagonist orientat spre ceva anume, nu face altceva decît să întărească sensul că pe drumul respectiv nu se poate merge decît cu imaginația geniului. Drumul în sine, nestrăbătut cu geniu, este părelnic şi distrugător, pentru că stă, neclintit, sub semnul morții: „Valuri pe lac, luna cea plină / Sînt *un întreg strălucitor* / Şi toate-aruncă-a lor lumină / Deasupra mea că *am să mor*” (II, 538); „Şi pe toți ce-n astă lume sînt supuşi puterii sorții, / Deopotrivă-i stăpîneşte *raza ta* (a lunii) şi *geniul morții*” (I, 136).

Raza sferei pe care o formează luna şi valurile care o reflectă creşte constant sub influența perspectivei astronomice, însă astronomia lui Eminescu este departe de a fi heliocentrică. Mai curînd, atît poezia, cît şi proza poetului ne sugerează că aceasta ar fi epiciclică şi egocentrică, pentru că este o astronomie a imaginației şi a plînsetului: plînge Demiurgos, plînge creatura şi creația, căci infinitul nu poate ceda nimic finitului. Fiind categorii ale timpului (absolut şi, respectiv, relativ), nici Demiurgos, nici creatura nu se pot schimba, situație ce constituie sîmburele tematic al poemelor *Feciorul de împărat fără stea*, *Fata în grădina de aur* sau *Luceafărul*. Ca întrupare a vremii, *valul* devine substanță a morții şi expresie a ei. În acest context tematic, infinitul (timpul) şi finitul (vremea) îi folosesc pe muritori nu atît pentru a-şi demonstra propria putere, cît pentru a-şi semnala granițele care le despart domeniile: „Ca să vă-nşel privirea am născocit eu *timpul. /* El vă arată iadul, imperiul, Olimpul / Şi cu mîndrie poartă a veciniciei mască / Cînd mama lui e-o *clipă*, care cînd stă să-l nască / Îl şi ucide…” (II, 502). Cine vorbeşte aici? Probabil, Chronos al grecilor sau Cel Bătrîn de zile din tradiția populară românească, valorificată de Eminescu în atîtea texte esențiale.

VAL – IEŞIRE DIN VREME

Dinamica valurilor nu semnifică însă doar precaritatea stării de existență în timp, dar şi încercarea de *smulgere* din determinarea oarbă a timpului şi a sorții pentru a accede la

ființă. Sînt cîteva atribute psihologice şi morale care subliniază această semnificație (valuri triste, valuri furioase, valuri mînioase), atribute cărora li se adaugă verbe de detaşare şi de ascensiune-coborîre, care deplasează semantica valului dinspre „umbră a vremii”, spre sensul de *căutare* şi de *împlinire a ființei*. Căci, cum s-a mai spus, chiar dacă un lucru nu are substanță în el însuşi, în mod necesar acesta se mişcă spre ceea ce pentru el este existența proprie. Cu atît mai mult este valabil acest adevăr pentru ființa umană care poartă în ea, cu ştire sau fără ştire, modelul divin şi care poate gîndi (reflecta) minunea ființei în şi prin creat.

Eminescu dezvoltă acest sens al valului pe ideea că omul însuşi, ca făptură, alături de elementele naturii, participă la un limbaj universal prin şi în care ființa se vorbeşte pe sine, ființînd şi în-ființînd lumea prin „vorbirea” proprie: murmurul (cîntecul, larma, susurul) de ape, freamătul de vînt, lunecarea norilor, strălucirea culorilor, freamătul aromelor, legănatul de codri, licărul de stele, „trecerea” lunii: „Iar izvorul prins de vrajă / Răsărea sunînd din valuri” (O., I, 105); „*Glasul lumii, glasul mării* / Se-mpreună-n infinit”; „În albastru-adînc, în marea cerului cea liniştită, / Răpăd munții cu tărie fruntea lor încremenită / Şi în valuri verzi de grîne îmblă văile adînci / (…) Şi răsună-n noaptea lumei cîntul mării blînd şi mat” (II, 119). Acest limbaj universal ține de esență şi poetul a fixat modelul manifestărilor lui diverse în lume în hieroglifa VALULUI, care ne spune că limba lunii se naşte şi ea tot printr-o ieşire din cumpănă (a tăcerii-eternității), printr-o mişcare tangentă la cercul care este infinitul: „Pentru întreaga sumă, care este unitatea, cantitatea este insuportabilă. Ea trebuie să scape pe o tangentă oarecare. Ea scapă ca *exclamație*, ca *iritare nervoasă*, scapă ca *limbă*, scapă ca *idee cugetată şi exprimată*” (*Fragmentarium*, 352).

Înscriindu-se, cum se vede, în modelul VALULUI, toate aceste „ieşiri” într-o tangentă mărturisesc că, prin sînge, sîntem sinonimi cu apa, care, la rîndul ei, este sinonimul perfect al timpului. Această calitate atestă îngemănarea cu divinitatea şi capacitatea funciară a omului de a crea, prin sine, frumuseții (adevărului) un dublu, o imagine-răspuns.

Aşadar, fiind şi noi apă, slujim frumuseții (adevărului) în maniera oglindirii, ieşind, astfel, dincolo de limitele istoriei ca oglindă revelatoare a lumii.

Ritmul ridicării şi căderii valului este o realitate formativă atît pentru forma internă a lumii, cît şi pentru această oglindire care este simțirea, gîndirea şi creația umană: „Dezechilibru şi un nou echilibru (…). Dezechilibrul e *durerea*, e *jalea*, pe de o parte, e *bucuria*, e *fericirea*, pe de alta. Odată echilibrul stabilit rămîne zero dinamic, sentimentul unității (…)” (*Fragmentarium*, 374); „Întrebările de tine / Pe-a istoriei lungi unde, se ridică cu uimire / Şi prin *valuri de gîndire* mitici stînce se sulev” (II, 147); „Şi-atunci sufletul visează toat-istoria străveche, / Glasuri din trecut străbate l-a prezentului ureche – / Din a *valurilor sfadă prorociri se aridic*” (II, 114).

Accelerator colosal al conştiinței, al gîndirii, dar şi al viziunii şi expresiei, arta, în speță cîntul, are o relație specială cu timpul pe care-l scoate din succesivitatea lui Chronos, readucîndu-l la esența lui de ne-timp prin fixitatea de diamant a formei create de imaginația omului. Acest miracol se înfăptuieşte, cum ne spune Eminescu în *Fragmentarium*, prin „negațiune”: „Talentul lucrează în sens contrar, deci neagă în progresiune şi speță de reflectare, ca şi marea dăruieşte (…). *Negațiunea sau infinitul. Pozițiunea sau finitul.* (s.a.) (352). Ce neagă lucrarea spiritului este acel timp rău care „este în noi şi care ne roade” (*Resignațiune* după Schiller, O., IV, 16).

Harul proiecției şi al oglindirii care-l face pe om congener cu apa, cu valul şi cu Divinitatea, nu-l eliberează pe acesta de condiția omenească ci, tocmai prin această condiție, îl invită şi, uneori, îl somează să-şi folosească existența într-un sens moral şi creator, reeditînd marele moment al inspirației divine: „Noi suntem tot tineri şi trezi, / *Zidim* într-o clipă din spume / *O lume*” (II, 476); „O boabă e de spumă, un creț de val, *un nume* / Ce timid *se cutează* în veacul cel de fier” (II, 262). În acest caz, cum observa C. Noica, individul poate deveni o matrice individuală în care se poate înscrie ființa, calea de realizare a acestei ipostaze fiind: *visul*, *reveria*, *creația*. În toate situațiile acestea semantice este vorba de ini-

ţierea la o nouă stare, de transformarea radicală a experienţei temporale prin transgresarea timpului şi chiar prin anularea acestuia într-un exerciţiu de anamneză care, la Eminescu, primeşte diferite expresii.

VAL – MEMORIE

Memoria care asigură continuitatea conştiinţei se ridică împotriva feţelor timpului, conferindu-i fiinţei umane, în pofida precarităţii existenţei ei în vremelnicie, posibilitatea de a reveni la sine, de a trece dincolo de imperativele destinului hotărît de „stea”. Atracţia vremii din afară, a nerăbdării şi a agitaţiei vane se înfruntă acum cu valul dinăuntru al fiinţei, expresie a vocaţiei spiritului de a-şi aminti de origini şi de sine. Amintirea devine, în acest caz, o adevărată *căutare*, *călătorie* care descătuşează fiinţa din lanţurile instinctului, o eliberează de devenire şi de moarte pentru un nou început sau o nouă „răsărire”. Călătoria se face prin parcurgerea timpului în sens invers sau anticipativ: întoarcere spre *început*, ascensiune spre „*bolta lumii*” sau coborîrea spre *abis*, toate transpuse în mişcarea *pe valuri*, *peste valuri* sau *prin valuri*: „Şi-atunci sufletul visează toat-istoria străveche, / Glasuri din trecut străbate l-a prezentului ureche, / Din *a valurilor* sfadă prorociri se aridic” (O., II, 114); „Ştie oare ea că poate ca să-ţi dea o lume-ntreagă, / C-*aruncîndu-se în valuri* şi cercînd să te-nţeleagă / Ar umple-a ta adîncime cu luceferi luminoşi?” (I, 162); „Din norii cei mai deşi el luase o bucată, / Îşi face din ea luntre, ce *lunecă pe val*, / (…) Al valurilor cîntec pe el îl salutează – / Pe fruntea-i împletită e-o ramură de fag” (II, 169-170).

Că e al individului, al naţiei, al speciei sau al lumii, trecutul face parte integrantă din cosmos şi a coborî în el sau a-l aduce în prezent înseamnă a descoperi ceea ce se ascunde în adîncurile fiinţei, a descifra invizibilul, a străbate şi a încerca să înţelegi geografia supranaturalului, a unei lumi ce a părăsit lumina solară, devenind lumea de dincolo (trecut sau viitor). De aceea, anamneza dobîndeşte la Eminescu sensuri variate, toate subsumate suprasensului creaţiei ca urcare-co-

borîre dinspre neființă spre ființă, şi invers, în expresia ei supremă care este *Chipul*.

Mai întîi, în exercițiul memoriei, putem recunoaşte efortul individului de a se cunoaşte prin propria Psyché şi, astfel, de a se situa în cadrul unei ordini generale. În acest caz, memoria este pusă în balanță cu uitarea, legată intim de timpul uman al cărui flux nu conteneşte: „Pe marea tristă te-am cătat / Cu depărtate maluri / Şi numai tu *te-ai arătat* / Pe mare, cu luna, din valuri” (II, 543); „*Din valurile vremii*, iubita mea, *răsai*, / Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai” (I, 213). Cel mai adesea, Eminescu raportează memoria nu la categoria eului, ci la un impersonal care îi relevă acesteia şi mai clar funcția întemeietoare de ființă. „Străbunii” şi „părinții din părinți”, mai ales cînd participă la construcții repetitive, intră în sinonimie cu „rînduri, rînduri” ale valurilor şi cu „picuri, picuri” ale aducerilor aminte sau ale lacrimilor: „Căci te iubeam cu ochi păgîni / Şi plini de suferinți / Ce mi-i lăsară din străbuni / *Părinții din părinți*” (*Ce suflet trist*); „*Aducerile-aminte* pe suflet *cad în picuri*” (I, 107). Prin relația specială pe care o are cu timpul, lacrima se înscrie şi ea în zona semantică a *memoriei-val*, căci ea este un obol plătit de prezent şi viitor trecutului, un rezultat al scăderii infinitului din finit, a frumuseții eterne din trecătorul om.

Dezvăluită ca instrument de luptă împotriva timpului istoric nimicitor, memoria devine mai puțin o funcție a timpului şi mai mult un izvor al cunoaşterii autentice. În acest caz, valul ni se propune ca semn al capacității omului de a fi şi inteligență pură: „Întrebările de tine, / Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine / Şi *prin valuri de gîndire* mitici stînce se sulev” (O., II, 147); „Astă *nemărginire de gînd* ce-i pusă-n tine / O lume e în lume ce în vecie ține” (O., II, 161). Actualizînd acest atribut al său, memoria încearcă să integreze timpul uman în periodicitatea cosmică şi în eternitatea divină: „Colo Dunărea bătrînă, liberă-ndrăzneață, mare / C-un murmur rostogoleşte a ei *valuri gînditoare* / Ce mişcîndu-se adormite merg în marea de amar. / Astfel miile de secoli cu vieți, gîndiri o mie, / Adormite şi bătrîne *se-adîncesc în vecinicie* / Şi în urmă din izvoare timpi răcori şi clari răsar” (II, 133).

Un gest care echivalează cu un exercițiu al morții, cu o disciplină de nemurire.

VALUL-LEBĂDĂ

Expresia acestei semnificații este *valul-lebădă,* imagine nu atît de frecventă în creația lui Eminescu, dar de o noblețe şi o percutanță semantică revelatoare. Păsări ale lui Apolo, lebedele au darul prevestirii şi ştiu dinainte fericirile care-l aşteaptă pe muritor în lumea lui Hades. De aceea, în ziua morții, ele cîntă cu o bucurie extatică ce pare mai puternică decît orice bucurie pe care o poate dărui Viața. Această intensitate transformă bucuria în plînset, un plînset căruia îi răspunde, fratern, geamătul din adînc al lui Demiurgos, precum şi suferința sfîşietoare a lui Orfeu. Cîntec oracular, ca şi cîntecul poetului-Orfeu, cîntecul lebedei este plin de bucuria reîntoarcerii în lumea celor nemuritoare, o reîntoarcere asociată cu tema călătoriei pe valuri a lebedei sau a bărcii trase de lebede-valuri: „Cum lebăda ştie că glasul ce iese din luciul adînc / Sînt inimi de *lebede stinse* ce-n *valuri eterne* se plîng" (I, 481); „Bătrînu-n manta-i albă înfăşurat visează / Iar *lebede-argintoase* luntrea bogată trag, / *Al valurilor cîntec* pe el îl salutează / (…) Cîntat de înmiirea valurilor senină / Şi *îngînat de lebezi* în dulce visul său" (II, 170).

Evadarea din ciclul naşterilor şi morților prin memorie este un efort de purificare, de disciplină ascetică, un adevărat exercițiu spiritual prin care, străbătînd valurile timpului, sufletul se reculege în el însuşi. Anamneza realizează, aşadar, inițierea la o nouă stare – starea extatică în care experiența temporală ce poate înregistra infinite cicluri se contrage într-un punct care este sediul acroniei. „*Anii* tăi se par ca *clipe,* / *Clipe* dulci se par ca *veacuri*" (II, 110). Aceasta este starea de reverie şi de inspirație cînd darul profetic trezit transferă semnificația valului-umbrei-individului din plan existențial, vremelnic în spațiul generalului care se realizează odată cu ceea ce se face prin el în vreme.

VAL – ÎNTRUPARE POETICĂ

Aşa apar faptele de o clipă (raportate la eternitate), dar îmbibate de plinătatea fiinţei, cum sînt faptele celor porniţi în căutarea vieţii fără de moarte, aşa este fapta iubirii împlinite, trăirea în adevăr şi dreptate, dar, mai ales, fapta poetului de cîntec şi pace: „Căci lamura vieţii aţi strîns-o cu-ngrijire / Şi dîndu-i acea *haină de neîmbătrînire*, / Oricît se schimbe lumea, *de cade* ori de *creşte*, / În dreaptă-va oglindă *de-a pururi se găseşte*” (II, 388); „Altul caută în lume şi în vreme adevăr, / De pe galbenele file el *adună mii de coji*, / A lor nume trecătoare le însemnă pe răboj” (I, 136).

Dacă trăirea în adevăr şi dreptate solicită gîndirea şi simţul moral deopotrivă, iubirea şi creaţia se realizează prin acea zonă a conştiinţei în care „glasul gîndurilor tace” pentru a fi resuscitat „cîntul unei vechi evlavii” şi pentru a înstăpîni „*stranie acea simţire* / Ce cuprinde ca o spaimă sufletu-n nedumerire / Cînd, ca o pană în aer, ne simţim *suspinşi în timp*” (*Scrisoarea I*, variante, O., II, 178). Această stare stranie iniţiază un joc al eului despărţit de sine pentru a participa la rugăciunea-plînset a firii, generatoare de valuri din care se întrupează sufletul: „Un cînt frumos şi dulce adormitor sunînd (…). Din ce în ce cîntarea *în valuri* ea tot creşte, / Se pare că furtuna ridică al ei glas” (I, 94); „Din agheazima din *lacul*, ce te-nchină nemuririi, / E o picătură-n vinul poeziei şi-a gîndirii, / Dar o picătură numai (s.a.) (…)” (II, 145). „Agheazima” (rugăciunea apei; „cîntul mării blînd şi mat” (II, 136)) nu este decît limba lumii în exerciţiul vorbirii care „este în stare să ajungă la Adevăr” (Hermes Trismegistul, *Filozofia hermetică*, B., 1991, 94), să inducă starea de inspiraţie poetică şi să ofere modelul scrierii poetice în „cuiburi de lumină”, în „mersul cîrdului de cerbi”: „Cînd provocaţi de arfă-mi răspund valuri o mie / În nopţi cînd pricep *scrisul* al *stelelor* de foc” (II, 172); „Şi prin vuietul *de valuri*, / Prin *mişcarea naltei ierbi*, / Eu *te fac s-auzi în taină* / *Mersul* cîrdului de cerbi” (I, 110).

Invitaţia pe care o face omului vorbirea lumii în „vuietul” („murmurul”, „cîntecul”, „plînsetul” de valuri), în mişcarea

(vălurirea, ondularea, unduirea, foşnetul) ierbii, în „mersul" cerbilor este cufundarea în „marea Somniei" (II, 466), în „ocean de vise". Această cufundare, identificată cu somnul, cu visul sau cu reveria, capătă semnificaţia uitării de sine, a ieşirii din trezie pentru rememorarea, în percepere şi citire, a limbajului esenţial şi, în ultimă instanţă, pentru reinstaurarea mitopoieziei: „Ce caut eu nu vă ştiu spune, / Că singură *nu ştiu ce vreu*, / Atît e de tainic ascunsă / Dorinţa în sufletul meu! / Mi-e ciudă pe *frunza* cuminte, / Pe *vorbăreţe valuri de rîu*, / Ele-mi spun ce doreşte al meu suflet, / Ce singură eu nu ştiu" (II, 99); „În *marea Somniei* ce-n unda-i combină / Tristeţe cu rîs, / *Cufundă*, poete, *gîndirea-ţi* senină, / *Seninul* tău *vis*" (II, 476). Ascultînd, privind, tresărind, murmurînd, lăsîndu-se traversat de „dorinţi nemărginite, / Ca marea de adînce cu valurile-uimite" (II, 157), „risipindu-şi gîndirile prin somn" (II, 162), „Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri", individul dobîndeşte puteri supra-naturale pentru condiţia lui umană, puteri care guvernează harul magic şi profetic, precum şi inspiraţia poetică. În toate aceste ipostaze este pusă în act identitatea dintre om şi lume într-o gestică emblematică, hieratică, însoţită de un limbaj verbal tot atît de emblematic pe cît este de evocator şi de invocator.

VAL-LIMBAJ

Modelul acestui limbaj este tot *valul*, căci, aşa cum ne spune poetul în notele sale, cuvîntul funcţionează după principiul acestei hieroglife, manifestîndu-se ca „ocolire a necesităţii cauzale" (O., XV, 57) şi ca structură echilibru-dezechilibru prin perpetua pendulare între mişcarea lui centripetă spre accent ca „centru de gravitaţie" (*Fragmentarium,* 373), şi mişcarea centrifugă de participare la vorbire. În plan semantic, se petrece cu cuvîntul acelaşi fenomen de radiaţie dintr-un centru semantic „originar" spre zone semantice apropiate sau îndepărtate. Astfel se nasc toate „deviaţiile" stilistice şi poetice ce antrenează limbajul într-o mişcare vibratorie pe care Eminescu o numeşte „cînt": „cîntare", „murmur", „murmurare".

E o vibrație muzicală ce produce o dematerializare a cuvîntului şi a vorbirii (discursului) pentru împlinirea inspirației poetice şi a actului creator de a fi, platonician, „vînătoare de ființă”: „Astfel tot ce facem e sau pentru a distruge un dezechilibru sau pentru a-l crea. (…) Orice undă e un arc” (*Fragmentarium,* 282). Devenit vibrație pură, sunetul (cuvîntul, discursul) poate accede, prin ritm şi măsură, la formă, corp al făpturii sau al cosmosului care reintră în timp prin cosmogonie sau prin escatologie: „Eu ce-am văzut odată lumea de nori născînd / Şi-am învălit ştirea *în valul meu de-argint*” (II, 455); „Din ce în ce cîntarea *în valuri* ea tot creşte, / Se pare că furtuna ridică al ei glas (…) / Plînsori sfîşietoare împinse de blestem / Se urmăresc prin bolte, se cheamă, fulger, gem / Şi cresc tumultuoase *în valuri*, *rînduri*, *rînduri*” (I, 94).

Pe valurile limbii, poetul înaintează spre Chipul Ființei care, în ultimă instanță, se dovedeşte a fi chipul propriului eu „acoperit” sau chipul morții: „Mergi, tu luntre-a vieții mele, pe-*a visării* lucii *valuri* (…) / Unde-i moartea cu-aripi negre şi cu chipul ei frumos” (II, 110).

E un alt mod de a ne vorbi despre identitatea dintre substanța lumii şi substanța eului, identitate în virtutea căreia poetul poate pune în lume o lume proprie, replică/reflex la adevărurile lumii şi mod de refacere a echilibrului pierdut în lumea exterioară, pe de o parte („apus de zeitate” – II, 148) şi între sine şi această lume, pe de altă parte (apostazie, demonism). Astfel, nu doar poetul răspunde prin cîntecul său la cîntecul lumii, ci şi lumea se face ecoul cîntecului poetului, renăscînd, în valuri, la chemarea harfei lui Orfeu: „*Arfa care din pietre durerile le cheamă*, / Din stîncile stîrpite, din valu-nfuriat. (…) Şi *cînt* … din *valuri iese cîte o rază frîntă* / Şi pietrele din țărmuri îmi par *a suspina* / Din aer şi din mare *cîntului meu răspunde,* / *Cîntec născut din ceruri* şi-*al mării crunt abis*” (II, 172).

Purtat de melancolie, „cîntic al gîndirilor” (*Fragmentarium*, 548), creatorul eminescian călătoreşte (înaintează, coboară, urcă) spre Chip, care i se arată în punctul de perfect echilibru sau ne-diferență a timpului şi a spațiului. Această

situaţie este relevată prin oprirea pe culmea valului de suprafaţă (pe stîncă, pe insulă, într-un castel) sau a valului din adînc (în peşteră, în halele mării, într-un palat din abisurile mării). Oprirea în echilibru echivalează cu întruparea sufletului-cîntec într-o imagine a Edenului. Cele cîteva variante pe care poetul le creează pentru acest moment privilegiat se întemeiază, într-un fel sau altul, pe elementul acvatic, mediu şi instrument al creaţiei prin excelenţă, căci Memoria, mamă a muzelor, este soră cu Chronos şi cu Okeanos. Aceasta pune în locul timpului alcătuit dintr-o succesiune infinită, timpul recucerit în totalitatea lui, ciclu integral şi desăvîrşit, loc fără de cusur rezervat zeilor: „Lumi urmează cu grăbire a lor sferice ocoluri / Pe cînd zeii-n neclintire / Nu au timp şi nu au goluri" (Variantă la *Glossa*, O., III, 104), dar şi creatorilor oameni: „Dar cine-i *ea*? Ce vine, ce caută-n castel / Cînd marea îşi răstoarnă sufletul ei rebel / Şi printre stînci de piatră se scutură de spume / Şi *mişcă*-nfuriată a *valurilor lume*... / (II, 305); „Numai *poetul*, ca păsări ce zboară / Deasupra valurilor / Trece peste nemărginirea timpului – / În *ramurile gîndului, în sfintele lunci*, / Unde păsări ca el / Se-ntrec în cîntări" (IV, 459).

În Grădină curge şi rîul Ameles, cum ne asigură Platon în *Republica*. Apă pe care nici un recipient n-o poate reţine, acest rîu este, de fapt, izvorul vieţii care curge în sus şi în jos, alcătuind trunchiul arborelui vieţii, punte între ţărmul celor văzute şi ţărmul celor nevăzute şi neîntrupate. Urcarea-coborîrea pare a se petrece pe firul unei spirale care menţine mişcarea pe axul unic al esenţei – fiinţei, permiţînd atît depărtarea de la axul respectiv cît şi intrarea în cicluri diferite de timp. Nu e greu de văzut că, dacă întoarcem pe verticală hieroglifa, aşa cum ne-o prezintă Eminescu în caietele sale, VALUL se dovedeşte a fi secvenţă esenţială şi necesară a mişcării care este viaţa, pentru că forma lui este prima formă indusă de impulsul iniţial al creaţiei.

(Lucrarea reprezintă materialul unui articol consacrat cuvîntului *val*, redactat pentru *Dicţionarul limbajului poetic eminescian*, II, ce urmează să apară la Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi)

Résumé

L'étude a comme point de départ le modèle mathématique basé sur les notes et les réflexions du poète en ce qui concerne le mouvement et la vie. Puisque ce modèle coïncide avec l'image graphique d'une vague, le but de l'analyse a été de suivre la sémantique et les représentations du modèle dans les mots et les expressions qui révèlent/cachent le sens profond (fondateur) et superficiel de la vague – comme mouvement/repos, profondeur/surface, vie/mort, dans une coexistence textuelle attestant, chez notre poète, une vision organique du monde, où la création et la créativité humaines s'inscrivent simultanément comme intégration et rupture. La fonction fondatrice du langage poétique d'Eminescu, de même que sa pensée et son élan créateur (qui proclament sa valeur universelle) peuvent être synthétisés dans un seul hiéroglyphe: l'image de la «vague», qui invite à une analyse lexicale, sémantique, stylistique, ainsi que syntactique et sémiotique, qui participent ensemble à une ample démarche herméneutique.

De la poetica elementelor la hermeneutica Ființei

Lucia CIFOR

Lucrarea de față pornește, așa cum o indică titlul, de la cîteva elemente de *poetică a elementelor*, circumscrisă de semantica poetică și de simbolistica a două realități arhetipale, *apa* și *izvorul*, asumînd, implicit, investigațiile de ordin stilistico-retoric și poetic, ca și pe cele de ordin psihocritic și mitocritic, a căror finalitate este decisiv precizată abia în demersul hermeneutic. Anticipînd, am putea spune că însuși exercițiul hermeneutic ne-a impus, în perimetrul interpretărilor particulare, trecerea de la investigațiile stilistice și de poetică (de la poetica elementelor, poetica de inspirație psihanalitică bachelardiană, la poetica fenomenologică sau de inspirație retorică, cu ancorări parțiale în poetica antropologică a culturii) la hermeneutică, o hermeneutică a textului, dar și una care înglobează poetica ontologică heideggeriană, cu care hermeneutica se și identifică, în opinia unor exegeți. Tot aici, trebuie să spunem că, în direcția acestor permanente depășiri și remanieri de metodă, am fost inspirați de Bachelard însuși, cel care își dezvăluia[1], cu o sinceritate de care numai maturitatea este capabilă, erorile de parcurs în psihanaliza sa, formulînd și sugestii de îmbunătățire pentru viitoarele abordări. După cum se întîmplă în general în hermeneutică, sugestiile, ca și intuițiile altora nu pot fi adoptate în chip mecanic, ci doar în mod creator, personalizînd metoda odată cu aplicarea ei.

---

[1] Cf. Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, p. 62.

Adoptînd opinia lui Gaston Bachelard, potrivit căreia cele patru elemente (*apă*, *aer*, *foc*, *pămînt*) ar constitui „hormonii imaginației poetice"[2], am putea considera, pe urmele altor eminescologi[3], că *imaginarul poetic* eminescian este guvernat de elementul *apă*, nu numai pentru că este cel mai bogat reprezentat, ci şi pentru că imaginile poetice şi simbolurile create pe baza acestui element depăşesc cu mult dimensiunile unei *poetici a apei* (în sensul aceluiaşi Bachelard[4]) înspre amplitudinea unei ontologii poetice, implicînd toate coordonatele ei definitorii. Apa care visează şi predispune la visare, apa care înghite şi care dizolvă, apa care naşte şi purifică, esențializînd imaginea (ca oglindă naturală) şi reduplicînd realitatea reflectată, apa sacrosanctă şi apa cu virtuți germinale, apa care susură sau vorbeşte, (căci există o *limbă a apei*, cum arată şi Bachelard[5]), apa care feminizează şi erotizează universul, apa care dislocă ordinea şi sporeşte entropia, apa care terifiază şi apa care îngheață, apa care memorizează şi apa care curge, apa tandră şi apa furioasă, iată doar cîteva dintre ipostazele apei în universul poetic eminescian, în care noi am îndrăzni să vedem multiple date pentru o hermeneutică

---

2 Gaston Bachelard, *Aerul şi visele*, traducere de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1997, p. 15.

3 Cf. George Călinescu: „*Elementul lacustru este în poezia lui Eminescu învederat oricui. (...) E neapărat ceva oniric ori mitologic într-asta? Nu. Sînt reprezentări fireşti de natură în care intră o predilecție pentru apă.*" (*Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, vol. 2, p. 193, cf. 201) şi Elena Tacciu, care vorbeşte despre „*fascinația acestui element suveran al formelor catartice, dar şi zguduitoare, asupra lui Eminescu*" (*Eminescu. Poezia elementelor. Eseu asupra imaginației materiale în postumele de tinerețe*, Bucureşti, Cartea Românească, 1979, p. 124). La rîndul său, Ion Negoițescu este de părere că: „*Sub diversele sale aspecte, apele au obsedat fantezia lui Eminescu: mări exotice, fluvii bogate în umbră şi cu lucire sacră, cadențe oceanice, lacuri scînteinde, cîntecul izvoarelor şi, în fine, elementul primordial, oceanul amar din care beau asceții.*" (*Poezia lui Eminescu*, ediția a III-a, Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 57).

4 Cf. Gaston Bachelard, *Apa şi visele. Eseu despre imaginația materiei*, traducere de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1995.

5 Acesteia îi va fi consacrat capitolul conclusiv al cărții *Apa şi visele*. Cf. *Vorbirea apei*, în *op. cit.*, p. 209-218. Despre *elocvența* sau *locvacitatea* apei vorbesc şi George Călinescu (*op. cit.*), Elena Tacciu (v. cap. *Apa ca logos*, *op. cit.*, p. 172 ş.u.).

a Ființei, nu neapărat în sensul unei heideggeriene *analitici a Dasein*-ului, deşi nici aceasta nu ar fi lipsită de interes, dată fiind maniera preponderent fenomenologică în care se constituie şi se instituie poetica elementelor. După cum singur Bachelard admite, deşi cu multe reproşuri la adresa ştiinței fundate de Husserl, care operează mai degrabă cu produsele *percepției eidetice* decît cu produsele percepției *senzoriale*, pe care le are în vedere *poetica apei*, investigațiile psihanalitice (vizînd morfologia, psihologia şi chiar fiziologia elementului *apă*) trebuie continuate la alt nivel, cu alte date, care privesc statutul de *ontologie poetică*, pe care îl certifică orice univers poetic omogen al poeziei romantice. *Poetica apei* vizează proiectul facerii poetice cercetat sub aspectul a ceea ce Ion Negoițescu numea „ideea poetică în oglindirea stihiilor"[6]. Pe de altă parte, o asemenea poetică este, în fapt, o fenomenologie, în accepția pe care o acordă Heidegger acestui termen: „*Cuvîntul «fenomenologie» semnifică în primul rînd* un concept de metodă. *El nu caracterizează* ce-*ul concret al obiectelor cercetării filosofice, ci* cum-*ul lor.*"[7] În calitatea pe care o are la Heidegger, fenomenologia nu există doar pentru sine, ci în vederea unei ontologii: „Fenomenologia este modul de acces la ceea ce trebuie să devină temă a ontologiei şi totodată modul în care îi dăm o determinare care să-l legitimeze**.** *Ontologia nu este posibilă decît ca fenomenologie.*"[8] Viziunea inspirată de fenomenologie, pe care o solicită poetica apei, pe de o parte, ca şi calitatea de ontologie (singulară) a poeziei eminesciene echivalează cu a recunoaşte necesitatea unor investigații hermeneutice mai complexe, transgresînd rezultatele unei simple psihanalize a apei, la care, de multe ori, s-au oprit cercetările despre poetica elementelor.

Înțelegem prin *poetica apei* o subramură a poeticii elementelor, proiectul facerii de lumi poetice prin mijlocirea imaginilor apei. Imaginile apei nu ne interesează numai sub

---

[6] I. Negoițescu, *op. cit.*, p. 11.

[7] Cf. Martin Heidegger, *Ființă şi timp*, traducere din limba germană de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003, p. 37.

[8] *Ibidem*, p. 47.

aspectul calităţii lor de unităţi minimale şi constitutive ale metaforelor, simbolurilor şi miturilor, deşi este importantă şi această perspectivă, pe care am avut-o de asemenea în vedere, ci – urmînd exigenţelor formulate de Bachelard – am pornit de la datele „fiziologiei şi anatomiei imaginaţiei”[9], aşadar, din perspectiva psihocriticii. La aceasta s-au alăturat fenomenologia (incluzînd datele percepţiei senzoriale, dar şi pe cele ale unei percepţii eidetice, după opinia noastră, cristalizate de proiectul unei ontologii subiacente marii poezii eminesciene) şi hermeneutica simbolurilor împreună cu mitanaliza. Scopul acestor eforturi conjugate vizează, mai întîi, *dinamica imaginarului acvatic*, precum şi participarea acestuia la *poesis*-ul propriu-zis, adică la creaţia de lumi specifică poeziei.

Bachelard insistă în a despărţi conceptul retoric de *imagine* de propriul său concept de *imagine*, îndatorat *imaginarului*, mai precis regimului de funcţionare a acestuia, implicînd, în termenii lui, deopotrivă, o „fiziologie” şi o „anatomie a imaginaţiei”, studiate ca atare: „*Imaginea redusă la forma ei este un concept poetic: ea se asociază cu alte imagini, din exterior, precum un concept cu alt concept. Şi această* continuitate de imagini, *la care profesorul de retorică este atît de atent, e adeseori lipsită de acea continuitate profundă pe care nu o pot conferi decît imaginaţia materială şi imaginaţia dinamică.*”[10] „Regularizarea caracteristicilor imaginarului” prin intermediul acestor „hormoni ai imaginaţiei” care sînt elementele, „marile sinteze”[11] operate cu ajutorul lor, fac indispensabilă analiza imaginaţiei poetice ca *imaginaţie materială* (traductibilă în percepţiile senzoriale) şi *imaginaţie dinamică* (care include şi percepţiile eidetice, după opinia noastră, chiar dacă la nivelul fulguraţiilor, al precipitărilor încă insuficient configurate la nivelul viziunilor poetice şi, totuşi, prezente şi ca atare).

Studii de *poetica elementelor* pornind de la textul eminescian s-au mai scris[12], chiar cînd nu s-au revendicat explicit,

---

[9] Vezi *infra*.
[10] Cf. Gaston Bachelard, *Aerul şi visele*, p. 15.
[11] *Ibidem*.
[12] Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, Elena Tacciu, *op. cit.*

şi prin terminologie, de la aceasta. George Călinescu, mai întîi, apoi Elena Tacciu atrag atenţia asupra extraordinarei importanţe filosofice a elementelor şi asupra rolului avut de acestea în poezie sau în anumite tipuri de filosofie. În joc nu este, cum ar putea părea celor neprevenіţi, o *poezie a naturii*, ci mai degrabă un tip special de filosofie, una profund materialistă şi panteistă, precum la filosofii antici, la care materia însăşi era divină şi, pe cale de consecinţă, sursă a hierofaniilor, domeniu al spiritualului sau mai degrabă materie susceptibilă de spiritualizare. Cei doi exegeţi mai cu seamă, dar şi alţii, au remarcat ambivalenţele şi plurivalenţa apelor în poezia şi în opera eminesciană, primul (George Călinescu) insistînd asupra calităţii metafizice a unor peisaje acvatice eminesciene, iar Elena Tacciu menţinîndu-şi speculaţiile nu prea departe de doctrina şi chiar de termenii lui Bachelard, cînd nu se situează cu totul în siajul lor. Diferit este şi contextul epistemologic în care îşi fundamentează investigaţiile cei doi critici literari anterior pomeniţi. George Călinescu o face în spaţiul criticii literare monografice, într-una dintre secţiunile consacrate abordării imanentiste a operei eminesciene, mai întîi, în capitolul numit *Teme romantice*, subcapitolul *Facerea şi desfacerea*[13], care conţine cele mai interesante idei generale pe tema elementelor, pe care le-am fi văzut mai bine plasate în cadrul aşa-numitului *Cadru psihic* sau, şi mai potrivit, în ceea ce se numeşte *Cadru fizic*. Cele mai multe aplicaţii ale ideilor prezentate sumar în *Facerea şi desfacerea* se află în subsecvenţa *Doma şi apa*[14]. Dintre concluziile acestui ultim subcapitol trebuie reţinută ideea că „*neptunismul este* la Eminescu *o atitudine fundamentală, care apare şi mai clară dacă o reducem la un anume tip de vis,* existent (…) în opera eminesciană”, cu precizarea că visul înseamnă, în cazul de faţă, solul unei anumite percepţii, una „*iraţională, inconsistentă şi simbolică*”, dar care „*pune direct spiritul în mijlocul proceselor elementare, fără popas reflexiv*”[15]. Şi mai importante ni se par observaţiile privitoare la subordonarea

[13] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 115-125.
[14] *Ibidem*, p. 191-201.
[15] *Ibidem*, p. 201.

poetului față de impulsurile imaginației materiale, corelate cu dinamica poeziei onirice: „*Poezia de tip oniric se distinge prin aceea că subiectivitatea poetului, care în fond e un factor inteligibil, e absorbită de simbolistica obiectivă a visului şi a basmului, ca momente iraționale concrete, depăşind orice inițiativă artistică. Visătorul e un simplu instrument automat în mîinile visului.*”[16] Este evidentă, în acest context, concepția *poetologică* a lui G. Călinescu, în acord cu principiile filosofiei eminesciene a creației, care nu erau cu mult deosebite de cele ale unor scriitori şi filosofi romantici, şi, fără îndoială, comune (dacă nu cumva identice) cu cele ale fenomenologului francez Gaston Bachelard, cum s-a speculat, probabil nu fără dreptate.[17]

În ceea ce o priveşte pe Elena Tacciu, singura care s-a ocupat în mod special de poetica elementelor în poezia eminesciană, trebuie spus că studiul său, aşa cum o arată şi titlul, *Eminescu. Poezia elementelor. Eseu asupra imaginației materiale în postumele de tinerețe*, vizează domeniile imaginației poetice dezvoltate pe seama celor patru elemente, cu precizarea că investigațiile textuale se fac doar pe un domeniu restrîns al creației eminesciene, aşa-numitele „postume de tinerețe”. Autolimitarea la postumele de tinerețe îşi are motivațiile ei, în parte sustenabile. Printre aceste motivații, este şi aceea împărtăşită, de pe alte poziții şi în vederea altor scopuri, de Ion Negoițescu[18], de exemplu (dar care ia în considerare *toate postumele*), precum că în magma primelor creații îl întîlnim pe adevăratul Eminescu, cel neconfiscat încă de nici o retorică şi nesupus vreunei constrîngeri venind din orizontul de aşteptare al epocii. În linii mari, trebuie spus că Elena Tacciu se înscrie în linia exegezei anterioare (G. Călinescu, Ion Negoițescu, dar şi Ştefan Cazimir ş.a.), ale cărei rezultate le înglobează, în mod selectiv, în propria analiză. Din nefericire, autoarea se subordonează sugestiilor metodologice ale lui Gaston Bachelard în mod excesiv, pînă la nivelul preluării expresiei *metaforelor critice* utilizate de fenomenologul

[16] *Ibidem*.
[17] Cf. Elena Tacciu, *op. cit.*, p. 12.
[18] Cf. Ion Negoițescu, *op. cit.*

francez, *metafore* pe care autoarea le tratează ca pe o veritabilă terminologie științifică. Ca și fenomenologul francez, autoarea va vorbi despre „*apa clară, apa adîncă, viziunea Ofeliei, apa feminină, apa pură și impură, apa violentă și cuvîntul apei*”, considerate „scheme organizatoare ale cosmosului acvatic eminescian”[19]. Avînd în vedere cadrul limitat (poate prea limitat) al creației eminesciene, pe care l-a luat în studiu, precum și aplicarea mecanică a *metaforelor critice* utilizate de Bachelard pentru indicarea *ipostazelor apei* în poezia lui Edgar Allan Poe mai cu seamă,[20] rezultatele la care ajunge autoarea sînt modeste, însă nu de neglijat.

După cum se știe, prin modul în care analizează *imaginarul poetic*, Gaston Bachelard se dovedește adeptul și promotorul unui veritabil *materialism al imaginației*, asumat într-un mod aproape exclusiv la început, ulterior oarecum amendat cu nuanțările pe care i le-a impus chiar munca pe teren, care îl va supune la un adevărat „bilingvism”, bilingvism perfect legitim cîtă vreme una este limba imaginilor, a reveriei induse de acestea (și a poeziei care se hrănește din ele), și alta este limba conceptelor, cea de care nu se poate dispensa, totuși, cel care vrea să spună totul (sau aproape totul) despre cea dintîi: „*Imaginea nu poate fi studiată decît prin imagine, visînd la imagini. Așa cum se adună ele în reverie. Este un non-sens să pretinzi să studiezi obiectiv imaginația, de vreme ce nu primești cu adevărat imaginea decît atunci cînd o admiri. Și așa, atunci cînd compari o imagine cu alta, riști să treci pe lîngă individualitatea ei.*

Astfel, imaginile și conceptele se formează la cei doi poli opuși ai activității psihice: imaginația și rațiunea. Între ele acționează o polaritate de excludere. Nici o legătură cu polii magnetismului. În cazul nostru, polii opuși nu se atrag, ci se resping. Trebuie să consacri puterilor psihice două iubiri diferite, dacă iubești conceptele și imaginile, polul masculin și

[19] Cf. Elena Tacciu, *op. cit.*, p. 125.

[20] Conștient sau nu, Elena Tacciu îl trădează pe cel care i-a inspirat principiile de analiză, luînd niște rezultate în cel mai bun caz contextuale (pertinente mai ales în ce privește *ontosul* specific al creației lui Edgar Poe) drept elemente ale unei tipologii a apelor de relevanță universală.

cel feminin al lui Psyché. E un lucru pe care l-am înțeles prea tîrziu. Prea tîrziu, am ajuns la conştiința împăcată pe care o capeți cînd lucrezi alternativ cu imagini şi concepte, două conştiințe împăcate: aceea de a te afla în plină zi şi aceea care acceptă partea nocturnă a sufletului.”[21]

„Lucrul alternativ cu imaginile şi cu conceptele”, la care i se pare lui Bachelard că a ajuns prea tîrziu, reprezintă, într-o oarecare măsură, apanajul *hermeneuticii simbolurilor*, care are capacitatea de a îngloba, într-un mod pe care urmează să-l precizăm, analiza imaginarului întreprinsă de fenomenologul francez în studiile dedicate imaginației materiale. Anticipînd, din cele trei etape ale hermeneuticii simbolurilor, indicate de Paul Ricœur[22], analiza *imaginației materiale* ni se pare a corespunde aşa-numitei *etape fenomenologice*, cu care nu se confundă, totuşi, pe cînd *imaginația dinamică* (de care ne vom ocupa mai puțin în acest studiu) pare a fi responsabilă de ceea ce Lucian Blaga numeşte „creația de lumi”, teren de cercetare pentru „poetica antropologică a culturii”[23], ca şi pentru hermeneutica literară.

Acceptînd sugestiile lui Bachelard de a ne ocupa *concomitent*, nu *succesiv*, de imagini şi de concepte, credem nimerit a prelua, în demersul de față, nu fără a le *adapta*, cîteva date despre hermeneutica simbolurilor, în elaborarea lui Paul Ricœur. Şi aceasta, deoarece „*lucrul alternativ cu imaginile şi cu conceptele*” reprezintă, pînă la un punct, *lucrul cu simbolurile*, mai ales că poezia reprezintă un teritoriu predilect de geneză a simbolurilor şi a miturilor şi, pe cale de consecință, un bun context de exersare şi evaluare a hermeneuticii

---

[21] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, p. 62.

[22] Date pentru o abordare teoretică globală a problematicii simbolurilor se găsesc în *Hermeneutica simbolurilor şi reflecția filosofică* (*I* şi *II*), parte din studiul mai amplu *Interpretarea simbolicii răului.* Cf. Paul Ricœur, *Conflictul interpretărilor. Eseuri de hermeneutică*, traducere şi postfață de Horia Lazăr, Cluj, Editura Echinox, 1999.

[23] „Creațiile de lumi” pe care le implică metaforele revelatorii blagiene sînt tot edificii de sens, însă de factură postlingvistică, nu numai lingvistică.” Cf. Mircea Borcilă, *Repere pentru o situare a poeticii culturii*, în volumul *Meridian Blaga,* Editura Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2000, p. 22-37.

simbolurilor. După cum se va putea vedea, cele mai dense realizări poetice se află la nivelul a ceea ce am putea numi simbolistica personală, iar nu în contextul simbolisticii de circulaţie universală. Din perspectiva strictă a cadrelor imaginarului pe care îl susţin sau din care se hrănesc cele două tipuri de simbolistică, este de reţinut complexitatea şi bogăţia imaginarului dezvoltat de simbolurile vii, eminesciene, faţă de care simbolurile recunoscute ca universale ţin de ceea ce s-ar putea numi *retorica imaginii* (şi a imaginarului). Tiparele simbolisticii universale reconstituite din imaginile şi versurile eminesciene vizează o latură retoricizată a imaginarului, preluată ca atare, aşadar, convenţionalizată şi chiar artificială pînă la un punct. Simbolurile şi imaginile cu adevărat vii sînt cele create de Eminescu, imagini care se hrănesc dintr-o imaginaţie materială psihanalizabilă şi mitanalizabilă şi care participă, prin proiecţiile (travaliul) imaginaţiei dinamice la modelarea unui fel de a fi, la schiţarea unor moduri de a „locui”, de a exista, aşadar, la configuraţiile fiinţei. În procesul acestor configurări esenţiale, *imaginaţia dinamică* (marile principii şi energii directoare ale *imaginaţiei materiale*) joacă un rol esenţial. În cazul de faţă, *imaginaţia materială* dezvoltată de termenii *apă* şi *izvor* reprezintă – într-o manieră convingătoare, credem, chiar dacă demonstraţia se face doar pe doi termeni,[24] – *humus*-ul *imaginaţiei dinamice*. De fapt, ceea ce Bachelard numeşte *imaginaţie dinamică* ţine mai mult de *poietica* eminesciană şi, din acest motiv, cercetarea imaginaţiei dinamice trece de sfera simplului interes retorico-poetic înspre o filosofie a creaţiei, aceasta din urmă întotdeauna în legătură cu filosofia propriu-zisă, cu ontologia[25]. Puterea *imaginaţiei dinamice* de a infera „lumi poetice”, prin „*cîmpuri*” şi

---

[24] Inventarul complet al ocurenţelor acestor doi termeni l-am preluat după *Dicţionarul limbajului poetic eminescian. Concordanţele poeziilor antume*, vol. I-II, coordonator Dumitru Irimia, editat de Memorialul Ipoteşti – Centrul Naţional de Studii „Mihai Eminescu” 2002, ca şi după *Concordanţele poeziilor postume*, aflate sub tipar.

[25] Cum magistral au demonstrat-o Martin Heidegger şi Lucian Blaga. Pentru detalii, a se vedea Lucia Cifor, *Martin Heidegger şi Lucian Blaga*, în *Poezie şi gnoză*, Timişoara, Editura Augusta, 2000, p. 148-186.

„*cuante referențiale*” (în termenii poeticii antropologice a culturii elaborați de Mircea Borcilă[26]), interesează mai multe discipline. Asocierea hermeneuticii literare cu poetica antropologică a culturii (Mircea Borcilă) într-o anumită etapă de parcurs a demersului de față ni se impune drept unică alternativă de analiză a *lumilor*, pentru care *hermeneutica textului* a lui Paul Ricœur nu documentează în nici un fel, singurele elemente de analiză furnizate fiind cele pentru analiza structurală a discursului.

Pornind de la constatarea că „nu există simbol care să nu aducă o înțelegere prin interpretare”, filosoful francez distinge trei principale etape ale înțelegerii şi interpretării simbolurilor: etapa *fenomenologică*, etapa *hermeneutică* propriu-zisă şi etapa *filosofică* sau a *gîndirii speculative*.[27] Prima etapă a hermeneuticii simbolurilor, cea a „simplei fenomenologii”, reprezintă etapa înțelegerii directe a simbolului ca element dintr-o totalitate pe care o cuprindem şi, de la care pornind, putem interpreta entitățile singulare. Aceasta ar fi etapa *înțelegerii simbolurilor prin simboluri*, care se poate aplica şi studierii *imaginilor prin imagini*, cumulînd exigențele etapei fenomenologice preconizate de Ricœur cu exigența formulată de Bachelard. Etapa nu este atît de simplă pe cît pare, întrucît presupune cunoaşterea ansamblului din care fac parte entitățile şi în cadrul căruia ele îşi specifică şi îşi actualizează potențialul semantic, de obicei amplificîndu-l. În cazul studierii imaginarului poetic eminescian, vorbim, în această etapă, de identificarea *grupurilor de imagini* şi a *sintezelor de imagini* (Bachelard), pe care le performează cititorul care *se lasă preluat* de forța imaginii (aşa cum, în hermeneutica textului a lui Ricœur, cititorul *se derealizează* în fața textului căruia îi cedează inițiativa „realizării” sensurilor). Doar cititorul capabil de un anumit tip de *derealizare* în fața fluxului de imagini, care construiesc imaginarul unei text poetic (mai ales al celui de factură romantică, contînd mult pe potențialul poetic al imaginii), şi care acceptă să învețe să privească

---

[26] Vezi *supra*, nota 22.

[27] *Ibidem*, p. 273 ş.u.

lumea prin ochii (a se citi *privirea*) poetului, poate să „*înțeleagă imaginile prin imagini*” (Bachelard) şi poate, deci, să descrie imaginarul poetic, respectiv, să prezinte datele importante ale *imaginației materiale*, precum şi principiile de funcționare ale *imaginației dinamice*. La acest nivel al abordării imaginarului se experimentează ceea ce s-ar putea numi *viața imaginilor*, iar expresia este încă săracă în raport cu fenomenul pe care îl descrie şi care conține, în formă incipientă, toate tipurile de interpretare care se pot amorsa pornind de la imagini. Ca şi în cazul fenomenologiei simbolurilor, coeziunea imaginarului nu reprezintă ceva ce precedă privirea fenomenologică şi se revendică de la aceasta, ci, în calitate de *adevăr al primei înțelegeri*, reprezintă o *instituire* de sens. Această înțelegere mai întîi extensivă, sistematizatoare şi, eventual, comparatistă, a imaginilor şi a sintezelor de imagini nu epuizează semnificațiile tuturor imaginilor, fapt pentru care investigarea imaginilor, ca şi cea a simbolurilor, se cere reluată într-o a doua etapă, etapa *hermeneutică* prin excelență, după cum o numeşte Ricœur.[28]

Etapei *hermeneutice a înțelegerii şi interpretării simbolurilor*, care implică o angajare personală în viața şi dinamica simbolurilor – fie că e vorba de simbolurile religioase, fie că este vorba despre alte tipuri de simboluri – îi corespunde *înțelegerea şi interpretarea imaginilor*. Credința în simboluri este substituită, în analiza imaginilor, de aptitudinea receptorului de a se lăsa invadat şi modelat de forța *psihoinductivă* a imaginilor, cea care favorizează *reveria poetică* bachelardiană, înțeleasă ca un tip special de cunoaştere[29]. Aspectul ontologic

---

[28] Prima etapă e doar „etapa inteligenței în extensie, panoramică, plină de curiozitate, dar neimplicată în nimic. Trebuie să intrăm într-un raport pasionat, şi totodată critic, cu simbolurile: lucru care nu e posibil decît dacă, părăsind punctul de vedere comparatist, mă angajez, împreună cu exegetul, în viața unui simbol, a unui mit. Dincolo de inteligența în extensie – a fenomenologiei comparatiştilor – se deschide cîmpul *hermeneuticii propriu-zise*, a interpretării aplicată de fiecare dată unui text unic” (*op. cit.*, p. 274).

[29] În legătură cu caracterul cu totul special al acestei *reverii poetice*, Mircea Martin nu ezită să vorbească în termeni heideggerieni, de altfel întru totul potriviți, căci această *reverie* reprezintă un fel de cunoaştere

al înțelegerii conferit de credința în adevărul simbolului (în hermeneutica simbolurilor) este substituit, în acest caz, de aşa-zisa capacitate de „*a visa imaginile*” despre care vorbeşte Bachelard, prin care receptorul, depăşind *înțelegerea imaginilor prin imagini*, începe să înțeleagă imaginile prin proiecțiile de lumi pe care imaginile le stimulează şi le edifică în parte. De aceea, *etapa hermeneutică* a imaginilor implică o hermeneutică creatoare, o hermeneutică *instaurativă* prin excelență.

Dezbaterea de față se bazează, după cum mai spuneam, pe doi termeni-cheie ai imaginarului acvatic eminescian, *apă* şi *izvor*, cu valoare cardinală pentru ceea ce numim *poetica elementelor*, construind, în economia operei eminesciene, o veritabilă propedeutică la hermeneutica ființei. Se va putea observa, în cele ce urmează, că datele pentru o poetică a elementului acvatic servind drept propedeutică la o hermeneutică a ființei le conține mai ales „imaginația materială” dezvoltată de *apă* şi *izvor*, de interes nu doar pentru ceea ce exegeza tradițională a numit *poezia naturii*, ci mai ales pentru poetica eminesciană. Emergența unui anumit imaginar poetic din datele unei poezii a apei (a apelor) aduce la lumină o poetică a reflectării şi o poietică ratificate de imagini subsumabile „*vieții imaginii*”, dar şi de simbolurile, metaforele, proiecțiile mitizante care se slujesc de imagini şi care intră în ceea ce Bachelard numea „*retorica imaginii*”. Iată de ce ni se pare util şi important să prezentăm aceste cîteva date de poetica elementelor în economia imaginarului eminescian pornind de la (ceea ce se cheamă în *Dicționarul limbajului poetic eminescian*, unde am descris şi interpretat, pentru prima dată, contextele în care apar termenii *izvor* şi *apă*[30]) *semnele poetice*

---

non-obiectivatoare, o cunoaştere prin participare, care implică creativitatea: „*Poetica reveriei* poate fi considerată un fel de îndrumar de «locuire poetică» a lumii. Nu există însă vreo trimitere directă la Heidegger în cărțile bachelardiene.” Mircea Martin, *De la fenomenologie la ontologie prin reverie*, prefață la Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, p. 8.

[30] Titlul complet este *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice,* II, *Elemente primordiale*, proiect de cercetare coordonat de prof. dr. Dumitru Irimia, grant (în derulare) al Facultății de Litere de la Universitatea „Al.I. Cuza” Iaşi. Facem precizarea că, în lucrarea

de grad secundar şi chiar *terţiar*, respectiv, *de la datele vieţii imaginilor*, adică invers de cum am procedat în lucrarea lexicografică amintită.

Cu sensul inechivoc de loc fizic de unde izvorăşte o apă curgătoare, termenul *izvor* apare, ca şi termenul *apă*, în diferite constelaţii poetico-simbolice, ca termen cardinal în cadrul acestora, alături de alţi termeni esenţiali ai imaginarului poetic eminescian. În această calitate, termenul participă nu numai la construcţia a ceea ce s-ar putea numi *imagini ale naturii*, ci şi la impunerea unor moduri de a înţelege poezia şi facerea poeziei, de predilecţie în conjuncţie cu reflectarea *facerii* şi *desfacerii* naturii înseşi în imagini poetice, nu numai în ritmuri şi măsuri prozodice. Producerea imaginarului poetic este intim legată, aşa cum mai spuneam, de *poetica elementelor*, poetică axată, credem, în special pe elementul acvatic, în directă legătură cu reveria şi spaţiul oniric specific romantice. La Eminescu, *apa*, elementul acvatic în general, şi *izvorul*, cu toată infrastructura simbolică aferentă (între care atributul *sacru*, direct evocator al *genezei* şi al *cosmogenezei*), nu se limitează la încifrarea unei poetici a elementelor, ci participă la „scrierea" unei veritabile *hermeneutici a Fiinţei*, ultima interpretată în termenii unei ontologii creştine de coloratură panteistă. Adevărul aserţiunii din urmă poate fi verificat atît prin descrierea imaginarului acvatic construit în jurul termenului *izvor*, cît şi prin analiza excepţionalului sonet cunoscut sub numele *Coborîrea apelor*, o veritabilă micro-ontologie poetică, un poem al *Fiinţei* personificate de izvor. Titlul conţine ideea omologiei de conţinut între *izvor/izvoare* şi *ape*, omologie prezentă nu o dată în opera eminesciană, întemeiată şi pe simbolistica în parte comună. Luat în sine, sonetul *Coborîrea apelor* reprezintă o poveste a Fiinţei (şi a fiinţei) umane, prezentată metonimic prin evocarea traseului pe care îl parcurg izvoarele de la obîrşie pînă la vărsarea în mare: *„Din munţi bătrîni şi din păduri mărețe /* ***Se nasc izvoare, ropotind se plimbă, / Deprind pe rînd oceanica lor limbă / Şi sunt*** *în*

---

de faţă, au fost selectate numai anumite ocurenţe şi sensuri lexicografiate, împreună cu comentariile adiacente.

codri pustnici ***cîntărețe.*** *// Spărgînd prin stînce albia lor strîmbă /* ***Se legăn line şi fac valuri crețe.*** */ În drumul lor* ***ia firea mii de fețe – / Aceleaşi sunt, deşi mereu se schimbă****. // Dar cu adîncul apei s-adînceşte / În* ***glasul lor*** *a sunetului scară. / Devine* ***tristă*** *– rînduri-rînduri creşte // Păn-ce urnindu-se în marea-amară / – Ca fluviu mîndru, ce-ostenit mugeşte – /* ***Al tinereței glas de mult uitară.***" (O., IV, 247)[31].

Versurile sonetului conțin termenul *izvor*, mai întîi, ca termen poetic de rang secundar, de nu cumva terțiar şi denotativ, dar multiplele personificări la distanță, generînd tot atîtea „cuante referențiale", îi transformă statutul, făcînd din el un cuvînt-cheie al poeziei, căci prin „povestea" lui irumpe, se încheagă un „cîmp referențial"[32] omogen şi coeziv, în paralel cu ceea ce se poate numi o parabolă a destinului uman. Dintre elementele implicate în personificările construite pe seama termenului *izvor*, e de discutat mai întîi personificarea, incluzînd motivul eminescian *logos physeos*, recurent şi polimorfic. Aici, „*Cuvîntul ce se face apă*" (după cum a fost „definit" *izvorul*)[33] evocă dimensiunea cosmică a limbii firii („*Deprind pe rînd* ***oceanica lor limbă*****)** şi caracterul orfic al acesteia: „*Şi sunt în codri pustnici* ***cîntărețe***"; „*s-adînceşte* ***a sunetului scară***"; „***al tinereței dulce glas*** *de mult uitară*." Alte personificări vizează aspecte cinetice traduse în termeni de reprezentare a locomoției umane („*se plimbă*", „*se legăn*", „*urnindu-se*") ori în termenii evocării dispoziției afective („*tristă*", „*amară*", „*ostenit*", „*al tinereței* ***dulce glas*** *de mult*

---

[31] Versurile eminesciene se citează după Mihai Eminescu, *Opere*, vol. I, II, III, IV, V, VIII, ediția Perpessicius, Fundația pentru Literatură şi Artă, Editura Academiei, 1938-1988, Bucureşti. Trimiterile se fac cu utilizarea siglei O. (pentru *Opere*), urmată de indicarea volumului (prin cifre romane) şi a paginii (prin cifre arabe).

[32] Termenii „cuantă referențială" şi „cîmp referențial" sînt preluați după Mircea Borcilă, *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, în „Studii şi cercetări lingvistice", XXXVIII, nr.3/1987, p. 185-196, apud Lolita Zagaevschi Cornelius, *Funcții metaforice în romanul „Luntrea Lui Caron" de Lucian Blaga – abordare în perspectivă integralistă*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2005, p. 139 ş.u.

[33] „În durere şi în bucurie, în tumult şi în pace, în glumele şi în plîngerile sale, izvorul este, după cum spune Paul Fort, «Cuvîntul ce se face apă»" (Gaston Bachelard, *Apa şi visele*, p. 215).

uitară”). Nu lipsesc nici aspectele plastice, elementele vizuale evocate în general de epitete: „*albia lor* ***strîmbă***”, „*fac valuri* ***crețe***”, „*în drumul lor* ***ia firea mii de fețe***”.

Poezia *Coborîrea apelor* poate servi drept paradigmă pentru înțelegerea modului de organizare a imaginarului eminescian în jurul unui termen-cheie ca *izvorul*, şi ca exemplu pentru tipurile de constelație simbolică şi, nu în cele din urmă, pentru configurarea viziunilor poetice implicînd diverse finalități poetico-metafizice.

În legătură cu finalitățile metafizico-poetice ale configurațiilor simbolice şi folosindu-ne de cunoscutele expresii nietzscheene, două sînt tiparele viziunii poetice care se cristalizează în legătură cu simbolistica izvorului: **a**) *o viziune apollinică*, construită mai ales de metafore plasticizante şi epitete ornante (*izvorul*, adesea la plural, este *în vrajă*, *vrăjit*, *susurînd*, *ropotind* sau *alb*, *argintiu*, *domol*, *lin*), evocînd diverse variante pozitive (sau pozitivate) de *logos physeos*; **b)** o *viziune dionisiacă*, întemeiată mai ales pe metafore revelînd zbuciumul materiei şi dramatismul inerent vieții cosmice, care ilustrează ceea ce noi am numit, cu altă ocazie, paradigma creştină a *suspinului creației*, variantă negativă a cîntecului plenar al ființei în imaginarul eminescian[34].

Un loc special în edificarea imaginarului erotic eminescian îl are, aşa după cum se ştie, constelația simbolică *codru-tei-izvor-lună* etc., adevărate puncte cardinale ale naturii erotizate şi erotizante. În această ultimă ipostază, putem vorbi chiar despre o funcție mistagogică pe care o are natura astfel esențializată, izvorul cu deosebire, grație sonorității lui, calității de fluid etc., în ritualica iubirii din aproape fiecare poezie eminesciană pe tema naturii şi a iubirii. În acest context simbolic şi paradigmatic pentru erotica eminesciană, termenul *izvor*, numai la forma de singular, funcționează în dublu registru simbolic. În calitate de simbol arhetipal, apare ca metonimie pentru *geneza cosmică* (şi aceasta, deoarece fiecare întemeiere în iubire este un început de lume şi este

---

[34] În contextul *apei ca logos* integrează Elena Tacciu „plînsul apei” şi „plînsul izvorului” (*op. cit.*, p. 174-177).

începutul lumii, în poezia eminesciană), iar prin asocierea cu atribute precum *în vrajă*, *vrăjit* etc., izvorul dobîndeşte calitatea de factor mediumnic, capabil să inducă starea potrivită protagoniştilor neiniţiaţi în eros, pentru ca aceştia să devină capabili de revelaţiile erosului cu putere de cosmogeneză, stare pe care *izvorul* o şi întreţine, în chip de straniu mistagog: „*În mijloc de codru-ajunse / Lîngă teiul nalt şi vechiu, / Unde-**izvorul cel în vrajă** – / Sună dulce în urechi.*” (O., I, 66). Sunetul izvorului favorizează magia erotică şi potenţează magia întregii naturi erotizate, favorizînd reveria şi chiar hipnoza, stadii pregerminale ale cosmosului, dar şi ale prefacerii sufleteşti a cuplului: „*Numai **murmurul cel dulce / Din izvorul fermecat** / Asurzeşte melancolic / Al lor suflet îmbătat*” (O., I, 67); „*Amîndoi vom merge-n lume / Rătăciţi şi singurei, / **Ne-om culca lîngă izvorul / Ce răsare sub un tei**; // **Adormi-vom**, troieni-va / Teiul floarea peste noi*” (O., I, 100). În aceste contexte poetice este greu de stabilit care dintre semnificaţiile poetice ale termenilor esenţiali implicaţi are preeminenţă asupra alteia: *izvorul* ca simbol al permanentei regenerări şi reînnoiri a firii, ca simbol al naşterii şi al trăirii acestui moment auroral al fiinţei, care este şi unul al plenitudinii şi al purităţii desăvîrşite, sau *iubirea* ca anticameră a facerii (şi prefacerii) sufletului, a spiritului şi a unei noi fiinţe, stînd sub acelaşi semn al desăvîrşirii şi al purităţii originare. Pe lîngă elementele comune pe care le au în simbolistica universală şi în cea eminesciană, *izvorul* şi *erosul* se revendică deopotrivă din sacralitatea inerentă începutului de lume, exercitînd acelaşi tip de *fascinaţie* (*vrajă*, cum îi spune poetul), o fascinaţie de tip religios (în sensul religiilor naturale, atît de iubite de romantici şi de Eminescu însuşi): „*Sara vine din arinişti, / Cu miroasă o îmbată, /…// Dar prin codri ea pătrunde / Lîngă teiul vechiu şi sfînt, / Ce cu flori pîn' la pămînt / **Un izvor vrăjit** ascunde*” (O., I, 103).

Prezenţa *lunii*, astru care îşi transferă atributul răsăririi izvorului, în plan imagistic, dar şi în plan metafizico-simbolic, creează o nouă imagine lumii, pe care *izvorul* o ratifică prin „răsărirea” prin care o lume vine în fiinţă, fapt care induce ideea că misterul ultim al existenţei acestei lumi pare să fie, la

Eminescu, chiar facerea ei, de aici, recurența *izvorului* în imaginarul poetic eminescian: „*Sus în brazii de pe dealuri / Luna-n urmă ține strajă, / **Iar izvorul, prins de vrajă, / Răsărea sunînd din valuri*** ” (O., I, 104).

Ținînd cont de toate aceste complexe de semnificații, se poate înțelege de ce iubita este **invitată**, **aşteptată** la ***izvor*** („*Vino-n codru **la izvorul** / Care tremură pe prund*”, O., I, 75), de ce este **căutată** acolo („*Şi ți-aş spune-a mea iubită / **Că de mult eu te-am căutat**: / În cărarea tăinuită, / Prin dumbrava înverzită, / Ori prin codri cei de brad, / **Lîngă cîntul de izvoare***”, O., IV, 52; „*Ce cauți unde bate luna / **Pe-un alb izvor tremurător**…*?, O., I,…; „*De ce doreşti singurătate / Şi **glasul tainic de izvor***?…, ibidem), de ce este **invocată lîngă** izvor („***Atîta murmur de izvor***, */ Atît senin de stele, / Şi un atît de trist amor / Am îngropat în ele*”, O., I, 184; „*Eu stau unde pătrunde luna / **Pe alb izvor, sunînd domol**; / De cîntă păsăsrile-ntr-una / De tine-mi cîntă, doña Sol*”, O., IV, 427) sau **cerută** de la *acesta* („***Eu te cer de la izvor***, */ De la codrul cel de brazi, / De la vîntul ce lovi / Bălsămînd al meu obraz*”, O., IV, 255) şi de ce „cărarea spre izvor” nu este doar o cale de întreținere a vieții (prin astîmpărarea setei fizice), ci şi o cale de regenerare şi de reînnoire a ei, împlinire „ratificată” de cîntecul omului, survenind ca un cîntec plenar al ființei: „*Şi mai fac ce fac de mult, / Vara doina mi-o ascult / **Pe cărarea spre izvor** / Ce le-am dat-o tuturor, / Împlîndu-şi cofeile / Mi-o cîntă femeile*” (O., I, 123); „*Fiind băiet păduri cutreieram / **Şi mă culcam ades lîngă izvor,** / Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam / S-aud cum sună apa-ncetişor*” (O., IV, 354).

Destul de rare sînt contextele în care cuvîntul *izvor*, la plural, apare în relații de asociativitate cu cuvîntul *codru*, constituind, din punct de vedere poetic, un reper absolut al unei lumi etern date, şi nu numai un topos eminescian, loc de regenerare a lumii, natură mitizată[35], leagăn al beatitudinii şi al chietudinii deopotrivă, sursă de izbăvire de răul existenței şi de trecerea timpului: „*Numai omu-i schimbător, / Pe pămînt*

[35] Cf. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 41, 159-161.

rătăcitor, / Iar noi locului ne ţinem, / Cum am fost aşa rămînem: / Marea şi cu rîurile, / Lumea cu pustiurile, / Luna şi cu soarele / ***Codrul cu izvoarele***" (O., I, 124). Un exemplu pentru însemnătatea de reper absolut al unei naturi securizante (şi salutare, în faţa vitregiilor istoriei, pentru români) pe care îl are *codrul cu izvoarele* este metafora codrului cu izvoarele epuizate, evocînd nu doar un paradis devastat, ci şi un peisaj apocaliptic, care nu mai lasă loc nici unei speranţe: „***Codrul*** *– frate cu Românul – / De secure se tot pleacă /* ***Şi izvoarele îi seacă*** *– / Sărac în ţară săracă*" (O., I, 183).

În cele mai multe contexte care conţin termenul *izvor* la plural, cuvîntul apare, de obicei, însoţit de epitete ornante, fiind implicat în edificarea universurilor de basm ori a unor peisaje mirifice. Versurile „*De treci codrii de aramă, de departe vezi albind / Ş-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint. / Acolo,* ***lîngă izvoară****, iarba pare de omăt, / Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet*" (O., I, 85) evocă nu doar decorul fabulos al unei feerii, ci şi spaţiul unei naturi mitizate, adînc-germinative, dar şi magic-sacralizante, pe linia cunoscutului panteism luminat al romantismului european şi eminescian deopotrivă. Uneori distincţia între mitul construit de poet şi recuzita de basm, utilizată voluntar, este greu de făcut: „***Peste albele izvoare*** */ Luna bate printre ramuri, / Împrejuru-ne s-adună / Ale curţii mîndre neamuri: // Caii mării, albi ca spuma, / Bouri…*" (O., I, 101); „*Astfel Grecia se naşte din întunecata mare. /…/ Din coloanele de dealuri se întind văile pline / De dumbrave,* ***de izvoare*** *şi de rîuri cristaline…*" (O., IV, 118); „*Şi cuminţi frunzele toate îşi comunică misteruri. / Surîzînd, clipind, ascultă ochii de-aur de pe ceruri, / Crenge imitează pîn' şi sgomotul de guri / A cărărilor pierdute de pe* ***valea cu isvoare***" (O., IV, 120). Contextul în care apare termenul *izvoare* favorizează percepţia auditivă cu efect hipnotic: „***Din izvoare*** *şi din gîrle /* ***Apa sună somnoroasă***" (O., I, 121) sau pe cea vizuală, intensificată pînă la fascinaţie: „*Lună tu, stăpîna mării, pe a lumii boltă luneci / … / Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta, fecioară, / Şi cîţi codri-ascund în umbră* ***strălucire de izvoară****!*" (O., I, 130); „*Pe schelea lumii noastre urîte şi-ntr-un chip, /*

Cu vorbe-mpestrițate, zidite din nisip, / Eu să zăresc o alta – un rai, o primăvară, / Şi-n codri plini de umbră ***lucire de izvoare***" (O., IV, 437). Alteori, epitetele ornante construiesc imagini ale unor decoruri baroce: „***Lîng-izvoarele-nflorite*** *pasc cai albi c-a mării spume*" (O., IV, 129); „*Prin grădini* ***cu albe-izvoare*** *sunt a lunei dulci amoruri, / Sau palate argintoase unde zori trăiesc în coruri*" (O., IV, 133), ori peisaje cu tentă expresionistă: „*Şi* ***de dunge de lumină umbra văii e tăiată, / Cari trec prin întuneric rîuri şi izvoare-albind***" (O., IV, 138); „***Munți înalți la cer străbat, se vede;*** */* ***Văi cu izvoare s-adîncesc sub soare*** */ Şi dealuri mari păduri înalță-n spete: // E Orientul.*" (O., IV, 207).

Parțial subsumabile unei *viziuni dionisiace* sînt contextele (construind peisaje) în care termenul *izvor* apare însoțit de epitete conotînd mişcarea suavă, lină, ca şi mişcarea zbuciumată, paradoxală, a unei naturi surprinse în tot dinamismul ei intern şi regenerator. În astfel de contexte, predominant auditive, marcate uneori de personificare, izvorul pare a reprezenta pulsul întregii vieți a naturii, devenind o veritabilă *anima mundi*: „*Iar prin mîndrul întuneric al pădurii de argint / Vezi* ***izvoare zdrumicate*** peste pietre ***licurind***"(O., I, 85); „*Colo în depărtare e valea lui natală, / Cu codri plini de umbră, cu rîpe fără fund, / Unde* ***isvoară albe murmură cu sfială / Şi scapăr – argintie lovindu-se*** *de prund*" (O., IV, 318); „*Ajuns-a el la poarta de codru-n munții vechi, /* ***Izvoară vii murmură şi saltă de sub piatră,*** */ Colo cenuşa sură în părăsita vatră, / În codri-adînci cățelul pămîntului cum latră*" (O., I, 93, cf. şi O., IV, 209). Peisajul feeric pare centrat pe sonoritatea de obicei lină a *izvorului*, concretizată în „murmur" sau în „sunet" „blînd", „dulce" etc.: „*Prin poarta îngustă din murii / Grădinei, cetății-mi din stînci, / Cobor în adîncul pădurii / Unde-****isvoarele murmur adînci***" (O., IV, 99); „*Prin pustii şi munți sălbateci, Prin prăpastii, rîpi, ponoară, / Unde-n albia de stîncă /* ***Sună blîndele izvoară***" (O., IV, 527, cf. şi 324).

Foarte rar, mişcarea izvoarelor pare să măsoare timpul, fixîndu-l în cadență tragică, dionisiacă: „***Pe cînd cu zgomot cad / Izvoarele-ntruna,*** */ Alunece luna / Prin vîrfuri lungi de*

brad" (O., I, 216) sau suav-apollinică: „*S-aud cum **blînde cad / Izvoarele-ntr-una,** / Pe vîrfuri lungi de brad / Alunece luna*" (O., I, 223).

Tot aici, ar putea fi încadrate secvențele de aparentă amprentă idilică, cum sînt cunoscutele pasaje de idilă eminesciană, în care *izvorul*, termenul central al unei personificări, aşa cum spuneam, are o importantă funcție simbolică de *inimă a lumii*, subliniind animismul concepției poetice eminesciene: „*Hai în codrul cu verdeață, / **Und-izvoare plîng în vale,** / Stînca stă să se prăvale / În prăpastia măreață*" (O., I, 54); „*Vom visa un vis ferice, / **Îngîna-ne-vor c-un cînt / Singuratece izvoare,** / Blînda batere de vînt*"(O., I, 75). Deşi elementele din care se compune natura esențializată eminesciană sînt aceleaşi, sensurile prezenței *izvorului*, ca simbol şi ca *inimă a lucrurilor*, sînt sensibil diferite[36]. Diferența o produce verbul (*plîng*) şi adjectivul (*singuratece*) cu care intră în relații termenul *izvor*, aici, la plural. Calitatea de natură originară, paradisiacă, nu se diminuează prin prezența vocabulelor indicate, însă „peisajul" dobîndeşte un accent în plus, pe care în alte poezii nu-l avea: caracterul intrinsec patetic al *ființei care devine*, indicînd, într-o viziune dionisiac-gravă, zbuciumul vieții de care nu e străină firea şi de care nu poate fi ferit nici omul. Epitetul *singuratece*, prezent în multe alte poezii, trimite, pe de altă parte, la caracterul ermetic al tainei naşterii, căci, la Eminescu, nu numai în moarte, omul este obligat la totală singurătate, ci şi în naştere este pe deplin singur, această singurătate inițială conținînd în ea ceva din misterul înfrigurat al singurătății finale: „*De cînd codrul, dragul codru, troienindu-şi frunza toată, / Îşi deschide-a lui adîncuri, fața lunei să le bată, / **Tristă-i firea,** iară vîntul sperios v'o creangă farmă – / **Singuratece izvoare fac cu valurile larmă***" (O., I, 83).

Termenul *izvor* este prezent în contexte conținînd ceea ce am numit motivul ***limbii firii (ființei)***, *logos physeos*, în ambele variante: de *cîntec*, uneori *cîntec orfic*, şi de *plîns al*

[36] Despre „prezența acvaticului (izvorul, lacul, balta)" în mijlocul pădurii, ca o „ascunsă inimă a lumii", cf. Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 159.

ființei, evocînd deopotrivă motivul creştin al „suspinului creației" şi viziunea panteist-dionisiacă, aproape nietzscheană asupra viului vieții. Astfel, izvoarele *plîng* (vezi mai sus) sau *suspină* chiar şi atunci cînd totul alunecă în linişte şi somn: „***Doar izvoarele suspină***, */ Pe cînd codrul negru tace; /Dorm şi florile-n grădină – / Dormi în pace!*" (O., I, 207). Izvoarele ştiu să vorbească limba ființei ori pe cea a inimii îndrăgostiților, în proiecțiile *basmului* ori ale *mitului*: „*Crainici, iepurii cei repezi / Purtători îi sînt de veşti, / Filomele-i țin orchestrul / Şi* ***izvoare spun poveşti***" (O., I, 100); „*O, ascultă numa-ncoace, / Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace! / Codrii negri aiurează şi* ***izvoarele-i albastre*** */* ***Povestesc ele-n de ele despre dragostele noastre***" (O., I, 155, cf. şi O., IV, 411).

O dezvoltare mai consistentă a motivului *logos physeos*, revendicabil atît din viziunea panteist-romantică, cît şi din viziunea creştină a revelației naturale (catafatice), se găseşte într-un text în care motivul este tematizat în chip programatic, implicată fiind întreaga natură eminesciană, cu toate datele ei esențiale şi esențializatoare: „*Şi tot ce codrul a gîndit cu jale / În umbra sa pătată de lumini, /* ***Ce spun: izvorul lunecînd la vale, / Ce spune culmea, lunca de arini, / Ce spune noaptea cerurilor sale, / Ce lunii spun luceferii senini*** */ Se adunau în rîsul meu, în plînsu-mi, / De mă uitam răpit pe mine însumi*" (O., IV, 376). Această spunere formează *marele poem al ființei*, acesta este *visul naturii* (în care natura veşnic creatoare se exaltă pe sine) şi nu este de mirare că poetul îl ipostaziază pe cîntărețul orfic (în care se autoproiectează) dezvoltîndu-şi *visul de creație* din *visul naturii*. Încă o dată se confirmă ideea că propria-i creație poetică reprezintă un imens *mimesis physeos*, *physis*-ul fiind dinamic prin excelență: „*Şi,* ***pătruns de-ale lui patimi şi amoru-i, cu nesațiu / El ar frînge-n vers adonic limba lui ca şi Horațiu; / Ar atrage-n visu-i mîndru a izvoarelor murmururi,*** */ Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi*" (O., I, 162).

Prin atributele sale, evocate de epitetele împreună cu care construieşte diverse tipuri de imagini poetice (auditive, cinetice, vizuale) şi, mai rar, de personificări, termenul *izvor*

intră în structura unor comparații evocînd o muzică cu virtuți hipnagogice: „*Şi blînde, triste glasuri din vuiet se desfac, / Acuşa la ureche-i un cîntec vechi străbate /* ***Ca murmur de izvoare*** *prin frunzele uscate, / Acuş o armonie de-amor şi voluptate / Ca molcoma cadență a undelor pe lac*” (O., I, 96); „*Vechiul cîntec mai străbate* ***cum în nopți izvorul sare***” (O., I, 157); „***Cum se turbură izvorul*** */ Cînd din el drumețul bea, / Astfel mă-nfioară dorul / Cînd răsari în calea mea*” (O., IV, 514).

În contextul unor personificări, fundamentate pe epitete metaforice, precum „istovit”, „trist”, termenul *izvor* este centrul unei metafore absolute, traducînd oboseala existențială, sensul final al imaginii rezultate din implicațiile semantice ale constelației simbolice fiind acela al unui paradis devastat: „***Se întreabă trist izvorul****: / «Unde mi-i crăiasa oare? / Părul moale despletindu-şi, / Fața-n apa mea privindu-şi, / Să m-atingă visătoare / Cu piciorul?*»” (O., I, 122); „*Acum* ***ca****-n toamna cea tîrzie, /* ***Un istovit şi trist izvor****, / Asupra-i frunzele pustie / A noastre visuri cad şi mor*” (O., IV, 344); „*Dar azi, loviți de ale sorții goane, /* ***Viața-mi pare-un istovit izvor*** */ Şi plină de-ale toamnei reci icoane*” (O., IV, 345). De remarcat este şi oximoronul „*istovit izvor*”, conotînd secarea, pierderea încrederii în sensul vieții, oboseala de viață. Drama existențială ar putea fi totală, cînd însuşi centrul de generare a vieții a fost afectat, dacă nu ar sta în puterea acestui centru vital să se regenereze prin cîntec: „*Sună vînt prin frunzele uscate, / Lună, treci prin vîrfuri de copaci, /* ***Tu, izvor întunecate****, /* ***Într-un cîntec glasu-ți să-l desfaci***” (O., IV, 304). Lumea născută din istovire şi durere va fi o lume schopenhaueriană, întemeiată pe suferință eternă. O lume obîrşită din plîns este o lume a prăbuşirii, iar într-un imperiu al suferinței, sensul vieții dispare, iar, odată cu acesta, dispar şi „visurile” de creație: „*O toamnă care întîrzie / Pe-****un istovit şi trist izvor****; /* ***De-asupra-i frunzele pustie – / A mele visuri care mor. // Viața-mi pare-o nebunie / Sfîrşită făr-a fi-nceput***” (O., I, 212).

Ca semn poetic de gradul al doilea, mai ales în cadrul unor personificări, termenul *apă/ape*, de obicei însoțit de un

epitet, construieşte imagini preponderent *cinetice*, *auditive* sau *vizuale*, ori participă la crearea unor adevărate sinteze imagistice, implicînd sinestezii de mare sugestibilitate.

Cele mai numeroase, dar şi cele mai bogate sub aspectul semantismului poetic, sînt constelaţiile de *imagini auditive*, în consens cu afirmaţiile exegezei eminesciene (Ioana Em. Petrescu, de exemplu[37]), care a remarcat predilecţia lui Eminescu pentru *poezia-cînt(ec)* şi pentru *cosmosul muzicalizat*. Între acestea, două sînt direcţiile principale ale dezvoltărilor semantico-metaforice şi simbolice. Una dintre aceste direcţii este reprezentată, ca şi în cazul cuvîntului *izvor*, de motivul *logos physeos*, prin care desemnăm *limba fiinţei*, survenind, la Eminescu, în chip de *cîntec al fiinţei* cu precădere, *varianta apollinică*, dar şi ca *plîns al fiinţei*, *varianta dionisiacă* (şi panteist-creştină). Cea de-a doua direcţie de semantizare metaforico-simbolică a termenului *apă* este dată de caracterul preponderent animist al metaforelor implicate în contextul unor personificări, dominant fiind aici motivul *anima mundi*.

Ca şi *izvorul*, *apa* ilustrează motivul *anima mundi*, prezent în mai toate idilele eminesciene, ilustrînd identificarea, fără rest, am putea spune, dintre inima îndrăgostită şi „inima naturii" sau inima (blagiană) a lucrurilor: „***De murmur duios de ape*** */ Ea trezită-atunci tresare, / Vede-un tînăr, ce alături / Pe-un cal negru stă călare*"(O., I, 66). Nu de puţine ori sonoritatea apei traducînd *limba/cîntecul fiinţei* dobîndeşte putere psihoinductoare, favorizînd reveria erotică, magia naturii amestecîndu-se pînă la indistincţie cu magia erotică, care, astfel, se amplifică pînă la proporţii cosmice: „*Să plutim cuprinşi de farmec / Sub lumina blîndei lune – / Vîntu-n trestii lin foşnească, /* ***Unduioasa apă sune!***" (O., I, 74); „*Să sărim în luntrea mică, /* ***Îngînaţi de glas de ape,*** */ Şi să scap din mînă cîrma / Şi lopeţile să-mi scape*" (ibidem). Magnetismul sonor al curgerii apei (apelor) are efect hipnotic asupra omului şi putere magică asupra elementelor naturii: „*Din izvoare şi din gîrle /* ***Apa sună somnoroasă;*** */ Unde soarele pătrunde /*

[37] Cf. Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 37.

Printre ramuri a ei unde, / Ea în valuri sperioase / Se asvîrle" (O., I, 121); „*Vorbesc încet… ca-n somn… şi vorba sună / … / …**ca murmurul cel vrăjit de ape***" (O., IV, 214). Nu de puţine ori forţa magică a sunetului apei se amplifică prin magia luminii misterioase a lunii, sporind magia naturală: „*Cînd mîndra mea doarme în păru-i bălai, / **Cînd stelele tremur şi apele sună, / Răsai, / Lumină de lună**!*" (O., IV, 542). Alteori, „cîntarea" apelor se încarcă cu atributul sacralităţii prin asocierea, în planul expresiei, cu epitetul metaforic *blîndă*, evocînd puterea deopotrivă sfinţitoare şi magică a apelor: „*Acuma se-nchid a serei gene, / **Apele devin sure… şi-n blînda lor cîntare** / Dispar ca sarcofage insulele în mare*" (O., IV, 307).

Contraparte a cîntecului plenitudinar al fiinţei, *plînsul apelor* este ipostaza dionisiacă a motivului *logos physeos*, reprezentînd, credem, echivalentul poetic eminescian al „suspinului creaţiei" (termen consacrat de limbajul vechilor Psaltiri). Plasat în contiguitatea durerii morţii (sau a pierderii iubirii) unei fiinţe dragi, *plînsul apei* semnifică contaminarea întregului univers de durerea umană: „*Mormîntul să ni-l sape la margine de rîu, / Ne pună-n încăperea aceluiaşi sicriu; / De-a pururea aproape vei fi de sînul meu… / **Mereu va plînge apa,** noi vom dormi mereu*" (O., I, 129); „*Adio, căci deja / Pe noapte stele cresc. / Dar tu nu tremura / Căci te iubesc. // Rămîi în dulce-alin / Lîngă isvorul alb, / Cînd luna*[-i] *în senin / Cu chipul alb. // **Cînd ape plîng încet,** / Plesnind din prund în prund.*" (O., IV, 495).

În unele cazuri, *plînsul apei* pare să reverbereze, în timp, pînă la originile fiinţei. Sensul simbolic al izvorîrii este atunci legat direct de cosmogeneză, povestea de dragoste mitizată fiind, la Eminescu, după cum s-a spus adesea, prilej de cosmogonie, început al lumii. Plînsul germinativ al fiinţei are putere de fascinaţie asupra întregii firi, fiind în perfectă consonanţă cu sufletul fermecat al îndrăgostitului care îşi aşteaptă perechea: „*Sara pe deal buciumul sună cu jale, / Turmele-l urc', stelele scapără-n cale, / **Apele plîng clar izvorînd în fîntîn**e; / Sub un salcîm, dragă, m-aştepţi tu pe mine*" (O., I, 231, cf. şi O., IV, 100).

Dar *plînsul apelor* este şi simbol al entropiei elementelor, la care se ajunge prin proiecţie apocaliptică ori prin magie întunecată: „*Îmi pare că e vară, că noaptea-i dulce brună, / Că lanuri undoiază, că* ***apele lin plîng****, / Că nourii îi sparge-o armonioasă lună, / Că stelele din ceruri se scutură şi ning*” (O., IV, 83); „*Este daina cea nebună / Care cîntă noaptea-n crîng, / Pe cînd stelele se sting, / Pe cînd frunzele-abia sună, **/ Pe cînd apele-abia plîng***” (O., IV, 458).

Pe de altă parte, motivul *plînsului apei* (traducînd în termeni specifici eminescieni *plînsul ființei*, semnificînd suferința, cu atît mai tragică cu cît este închisă în propria sa imanență[38], precum în versul: „*De plînge Demiurgos doar el şi-aude plînsul*”) ține de o codificare poetico-retorică de mare circulație în romantism, pe care poetul o interoghează, suspectînd-o, nu în privința *efectului* poetic, ci sub aspectul *adevărului* ei: ***„Să descriu nopți romantice?- Avulsul / Ce apele plîngînd le-aruncă – adorm / Chiar îngerii –*** *şi în azur muiete / Curg stele de-aur dulci şi-mprăştiete*?” (O., IV, 203).

De o mare forță poetică sînt *imaginile cinetice* dezvoltate pe seama cuvîntului *apă*, implicat ca termen metaforic nuclear sau secundar, mai ales la forma de plural. În aceste contexte, Eminescu pare a se apropia, la nivelul intuiției poetice şi al principiilor poeticii sale, de idealul poeticii aristotelice, care definea *mimesis*-ul în termenii a ceea ce Paul Ricœur[39] consideră a fi *mimesis physeos*. Natura înțeleasă ca *physis* este dinamism creator, creativitate pură, mişcarea în sine şi pentru sine a materiei, a substanței lumii, *entelehie*. În consonanță cu principiile acestei auguste poetici şi cu propria sa sensibilitate poetică, Eminescu construieşte multiple imagini poetice în care centrală este ideea cineticii universale, redată prin imaginea apelor în mişcare, dominante fiind aici viziunea dionisiacă asupra existenței şi un inerent patos existențial.

---

[38] „Un cosmos, ce ascunde în sine plînsul demiurgului ce l-a creat, nu poate fi el însuşi decît plîngere.” (Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 103).

[39] Cf. Paul Ricœur, *Metafora vie*, traducere şi *Cuvînt înainte* de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1984, p. 75.

În cadrul unei metafore plasticizante de o mare percutanță vizuală şi cinetică, imaginea „cercurilor fulgerînde" evocă apele hiperbolizate ale mării: „*Pe maluri zdrumicate de aiurirea mării / Cezaru-ncă veghează la trunchiul cel plecat / Al salciei pletoase – şi-**ntinse-a apei arii / În cercuri fulgerînde se pleacă** lin suflării / A zefirului nopții şi sună cadențat*" (O., I, 63); „*Simții atunci puternic cum lumea toată-n mine / Se mişcă, **cum se-doaie a mării ape-ntregi / Şi-n fruntea mea, oglindă a lumilor senine***" (O., IV, 506). De o mare forță poetică este imaginea vîrtejului de apă în metafora din versurile: „*Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind /.../ Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace, / **În cuibar rotind de ape,** peste care luna zace.*" (*Călin. File din poveste*).

Mişcarea turbionară a apei este, în unele contexte mito-poetice, efectul direct al unui ritual magic, cu implicită finalitate erotică: „*Ca să vad-un chip, se uită / **Cum aleargă apa-n cercuri,** / Căci vrăjit de mult e lacul / De-un cuvînt al Sfintei Miercuri*" (O., I, 72). Alteori, ritualul magic (ținînd, de această dată, de sfera *magiei majore*, în termenii lui Blaga) are putere de operativitate cosmică, declanşînd o adevărată apocalipsă: „*Prin vînt, prin neguri vine – şi nourii s-aştern, / Fug fulgerele-n lături, lăsînd-o ca să treacă* [pe logodnica lui Arald, n.n.] */ Şi luna înnegreşte şi ceru-ncet se pleacă / Şi **apele cu spaimă fug în pămînt şi seacă** – / Părea că-n somn un înger ar trece prin infern*" (O., I, 95). Metafora semnalată este una dintre cele mai puternice metafore eshatologice eminesciene, de o forță plastică şi poetică măcar asemănătoare cu cunoscuta metaforă din versul „*Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine veşnicie*".

În spațiul creat de personificare, mişcarea undelor izvorului simbolizează mişcarea universală şi eternă a naturii, în opoziție cu omul limitat în toate mişcările lui, în timp şi spațiu, ca ființă pe care o defineşte experiența finitudinii: „*Ce cauți unde bate luna / Pe-un alb izvor tremurător // În cea oglindă mişcătoare / Vrei să priveşti un straniu joc, / **O apă vecinic călătoare / Sub ochiul tău rămas pe loc**?* (O., I, 228); „*Şi pe oglinda mişcătoare / Stau de privesc un straniu joc: / E*

apa pururi călătoare / Pe chipu-mi ce rămîne-n loc" (O., IV, 428).

Imaginile *plastice* ale apei (apelor) nu au un grad de poeticitate deosebită, cu excepția situațiilor în care există o sinergie a imaginilor, orientată spre veritabile sinestezii poetice (vezi *infra*), dar ele susțin, în general, o *viziune apollinică* asupra realului.

Imaginile vizuale ale apei dobîndesc o funcție hipnagogică, mai ales cînd sînt asociate cu o stare de pace, cu un ideal de armonie sau cu nevoia de pacificare, precum în tablourile idilice ale unei naturi alunecînd în somn: „***Trece lebăda pe ape*** */ Între trestii să se culce – / Fie-ți îngerii aproape, / Somnul dulce!*" (O., I, 207).

Un grad mai mare de complexitate dobîndesc sintezele de imagini auditive, dinamice şi plastice, în contextul unor personificări evocînd dinamismul intrinsec al imaginației materiale: „*Pe un deal răsare luna, ca o vatră de jăratic, / Rumenind străvechii codri şi castelul singuratic /* ***Ş-ale rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot*** *– / De departe-n văi coboară tînguiosul glas de clopot*" (O., I, 76); „*Sură-i sara cea de toamnă;* ***de pe lacuri apa sură / Înfunda mişcarea-i creață între stuf la iezătură****; / Iar pădurea lin suspină şi prin frunzele uscate / Rînduri, rînduri trece-un freamăt, ce le scutură pe toate*" (ibidem, 83); „*Pe jos e un covor / Țesut cu mii tinere flori. /* ***Văd apa ce tremură lin / Cum vîntul o-ncruntă-n suspin***" (O., IV, 3). De la dinamismul inerent firii la *natura naturans* nu este decît un pas. *Natura naturans* traduce, nu de puține ori la Eminescu, viziunea animistă populară şi romantică în acelaşi timp, creînd cadrul pentru o mitologizare a naturii[40] (şi de resacralizare a acesteia prin forța fanteziei poetice): „*Codrii se înfiorează de atîta frumusețe, /* ***Apele-ncrețesc în tremur străveziile lor fețe***" (O., I, 144) ori, direct şi aproape explicit, spațiul potrivit unei mitogeneze: „*Sau visînd cu doina tristă a voinicului de munte, /* ***Visul apelor adînce*** *şi a stîncelor cărunte, / Visul selbelor bătrîne de pe umerii de deal*" (O., I, 35); „*Îi pare că prin aer în*

[40] Cf. Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 41 ş.u.

noaptea înstelată, / ***Călcînd pe vîrf de codri, pe-a apelor măriri,*** */ Trecea cu barba albă – pe fruntea-ntunecată / Cununa cea de paie îi atîrna uscată – / Moşneagul rege Lear*" (O., I, 63). *Frumuseţea* este liantul noului mit al naturii şi chiar limbajul ei, de unde funcţia cathartică (şi mistagogică) pe care o dobîndesc unele „peisaje" poetice eminesciene: „*Pe-al codrilor verde, prin bolţile dese, / Prin mreje de frunze seninul se ţese; / Şi* ***apele mişcă în pături plane – / În funduri*** *visează a lumei icoane*" (O., IV, 328), iar aceasta se întîmplă cu precădere cînd vraja frumuseţii se amestecă cu vraja iubirii: „*Pe codri-nfioară a ei frumuseţe / Şi* ***apele fulger cu undele creţe*****; / *****Se pare că-nvie a basmelor vremuri, / Căci lumea-i cuprinsă de-un dulce cutremur***" (ibidem*,* 329). O derivaţie a păgînei mistagogii a naturii eminescianizate (sau poate o confirmare a ei) o reprezintă varianta germanizată şi romantică a clasicului motiv *logos physeos*, respectiv, *limba naturii* (*die Natursprache*), la care se oprea şi un mistic german de talia lui Jakob Böhme în *Mysterium Magnum*.[41] Această *limbă a firii* devine, la Eminescu, „sfînta limbă a naturii" („Pierdută e-a naturii sfîntă limbă"), la care nu au acces decît cei iniţiaţi. Se profilează, aici, în contextul în care toată firea vorbeşte, comunică, invitînd la înţelegere şi dialog, un domeniu pentru o veritabilă hermeneutică a *Firii* (Fiinţei), ce se cere interpretată („tîlcuită"): „*Mama-i ştia atîtea poveşti, pe cîte fuse / Torsese în viaţă… deci ea l-au învăţat /* ***Să tîlcuiască semne ş-a păsărilor spuse / Şi murmura cuminte a rîului curat. // În curgerea de ape, pe-a frunzelor sunare, / În dulce-nmiitul al paserilor grai***" (O., IV, 319). Ştiu să interpreteze limba firii cei care cunosc poveştile („*Mama-i ştia atîtea poveşti*"), depozitare ale imaginarului colectiv, anistoric.

La plural, termenul *apă*, de obicei în sintagmă cu diverse determinări, participă la constituirea unor imagini hiperbolice, evocînd imensitatea întinderilor de apă, imagini de factură barocă (apreciere mai veche a lui Edgar Papu[42]) ori îndatorate romantismului pletoric, specific poeziilor de tine-

---

[41] Cf. Umberto Eco, *În căutarea limbii perfecte*, traducere de Dragoş Cojocaru, Iaşi, Editura Polirom, 2002, p. 148.

[42] Apud Elena Tacciu, *op. cit.*, p. 124.

rețe ale poetului: „*N-oi uita vreodată, dulce Bucovină, / Geniu-ți romantic, munții în lumină, / Văile în flori, / Rîuri resăltînde printre stînce nante /* ***Apele lucinde-n dalbe diamante*** */ Peste cîmpii-n zori*" (O., I, 9). Barochismul imagistic dobîndeşte un plus de pertinență în spațiile create de fabulos şi fantastic, cînd puterea de coagulare a imaginarului eminescian se impune (şi se expune) în proiecții poetice de o expresivitate unică, precum imaginea cavalcadei: „*Ei zboar' o vijelie,* ***trec ape făr' de vad,*** */ Naintea lor se-nalță puternic vechii munți, / Ei trec în răpejune de rîuri fără punți*" (O., I, 98). În proiecțiile unei lumi mitice, apele îşi asociază atributul sacralității: „***Oraşul pe ape-i al zeilor nordici,*** */ Cu strade de temple, cu dome şi portici*" (O., IV, 330); „*Răsare luna, 'mi bate drept în față: /* ***Un rai din basme văd printre pleoape,*** */ Pe cîmpi un văl de argintie ceață, / Sclipiri pe cer,* ***văpae peste ape***" (O., IV, 354). În acelaşi cadru mitic ar trebui situată, credem, metafora „puterea peste ape", exprimînd suveranitatea asupra unui teritoriu: „*De azi al vostru rege cu drag va să îngroape / Domnia-i peste plaiuri,* ***puterea-i peste ape*** " (O., IV, 419).

Însoțit de epitete precum *întinse*, *adînce*, *eterne* etc., *apa* semnifică, în chip direct, mulțimea nedefinită a apelor originare, apele primordiale. În mod indirect, evocarea recurentă a apelor primordiale trădează dorința poetului de a se reintegra (după moarte) în armonia originară. Cînd în context apare personificarea *durerea apelor*, termenul *apă* devine nucleul metaforei *plînsului ființei* – ipostaza dionisiacă (şi creştină) a panteistului „cîntec al ființei": „*Să-mi fie somnul lin / Şi codrul aproape, / Luceasc-un cer senin /* ***Pe-ntinsele ape, // Care-n dureri adînci / Se-nalță la maluri, / S-ar atîrna de stînci / Cu brațe de valuri***" (O., I, 219, cf. 216). De altfel, aici se întîlneşte, ca în atîtea elegii şi idile eminesciene, întreaga constelație simbolico-poetică figurînd natura tipică pentru imaginarul poetic eminescian, deductibil şi descriptibil prin termenii centrali ai sintezelor imagistico-metaforice, precum: *apă* (eventual, *izvoare*, *lac*, *mare* etc.), *codru* (sau *pădure*), *cer*, *lună*, *stele*, *nori* etc., toți termeni ai unei naturi esențializate: „*Să-mi fie somnul lin / Şi codrul pe aproape, /* ***Lucească***

cer senin / Eternelor ape*, / Care din văi adînci / Se-nalţă la maluri / Cu braţe de valuri / S-ar atîrna de stînci*" (O., I, 221); „***Să am un cer senin / Pe-adîncile ape***" (O., I, 223). Aceiaşi termeni ai unei naturi esenţializate, cu mari reverberaţii simbolice în întregul imaginar poetic eminescian, se întîlnesc în cadrul unei hiperbole figurînd cadrul mitic al Egiptului: „*Ale piramidei visuri, ale Nilului reci unde, / Ale trestiilor sunet ce sub luna ce pătrunde / Par a fi snopuri gigantici de lungi suliţe de-argint, /* ***Toat-a apei, a pustiei şi a nopţii măreţie / Se unesc să-mbrace mîndru veche-acea împărăţie,*** */ Să învie în deşerturi şir de visuri ce te mint*" (O., I, 44, cf. şi O., IV, 113).

O metaforă superbă a măsurării timpului prin ritmica izvoarelor, originînd deopotrivă spaţiu şi timp, mit şi gîndire, conţine şi secvenţa cosmogonică din versurile din acelaşi poem, în care percepţia începutului de lume e în sens întregitor întemeiată pe sinestezia simţurilor (auditiv, vizual şi tactil): „*Astfel miile de secoli cu vieţi, gîndiri o mie, / Adormite şi bătrîne s-adîncesc în vecinicie /* ***Şi în urmă din isvoare timpi răcori şi clari răsar***" (O., IV, 133).

Un reflex al apelor originare îl constituie apa redusă la natura ei de element şi stihie, materie indispensabilă în ritualul de magie păgînă de dimensiuni fabuloase: „*Stihii a lumii patru, supuse lui Arald, / Străbateţi voi pămîntul şi a lui măruntaie, / Faceţi din piatră aur şi din îngheţ văpaie, /* ***Să-nchege apa-n sînge, din pietre foc să saie****, / Dar inima-i fecioară hrăniţi cu sînge cald*" (O., I, 94). Natura transfigurată prin magie generează viziuni ale unei frumuseţi orbitoare: „*O rază te-nalţă, un cîntec te duce / Cu braţele albe pe piept puse cruce, / Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier /* ***Argint e pe ape şi aur în aer***" (O., I, 37). Metafora plasticizantă din acest context se autodepăşeşte în conotaţiile simbolice ale naturii regale (*argint*, *aur*) a elementelor (*apă*, *aer*), transsubstanţiate şi (auto)revelate pe calea alchimiei desăvîrşite a imaginaţiei poetice.

Materie asupra căreia se exercită efectele acţiunii magice şi loc al dezvăluirii unor asemenea puteri („*Prin păru-i de aur, coroană / Cu colţuri în fulger şi jar, /* ***Ea apele-n cale-i***

aplană */ Şi-n doaie bătrînul stejar*", O., IV, 99), *apa* este, din perspectiva *mythos*-ului romantic, locul de obîrşie şi chiar sălaş pentru zeităţile şi fiinţele fabuloase, loc sacru şi materie sacră: „*Dară una-i fiica mării ca o lacrimă de aur. / Păru-i curge la călcîie ca un lung şi scump tezaur: / E a stelelor regină, e al nopţii meteor. / Ades albă dintre valuri de-a înot marea despică /... /* ***Valurile-n cînt salută sîntul apelor odor***" (O., IV, 143). Materie sacră, apa este şi cadrul propice survenirii epifaniilor. Pe această linie mitico-simbolică se situează metafora „desfacerii apelor", care trimite la imaginea biblică a despărţirii miraculoase a apelor: „*Prin a valurilor vaet, prin a norilor strigare, / Deschidea portale-albastre mîndra şi bătrîna mare. /* ***Desfăcu apele-n două Dumnezeilor călări***" (O., IV, 144).

Termenul ape, de obicei însoţit de epitete sugestive (line, diafane etc.), desemnează, prin mijlocirea metonimiei, 'luciul', 'oglinda apei', 'suprafaţa întinderilor de ape': „*Neguri albe, strălucite / Naşte luna argintie, / Ea le scoate peste ape, / Le întinde pe cîmpie*" (O., I, 72); „*Luceşte luna printre mii de stele, / Suspină vîntu-n frunzele de fag, / Se clatin codri mîngîiaţi de vînt – / Lumini pe ape, neguri pe pămînt*" (O., IV, 375); „*Apunerea cerească părea de roze ninsă, / Ca pîsla păreau albe dumbravele sub dînsa, / Iar mări şi lacuri, ape sclipesc ca şi oglinzi*" (O., IV, 537). Putem vorbi, în aceste cazuri, despre funcţia explicită de oglindă pe care o îndeplinesc imaginile apelor, cu precizarea că utilizarea lor cu acest sens funcţional se deschide spre metapoetică, oferind date de poetica reflectării. Aşa se întîmplă în evocarea cadrului fabulos al poveştii de iubire, în care apele reprezintă spaţiul predilect pentru epifaniile iubitei, ademenitoare şi potenţial periculoase în acelaşi timp: „*Iar pescarul trece-n luntre / Şi în ape vecinic cată – / Fundul mării, fundul mării / Ah! De mult un chip i-arată*" (O., IV, 246). În contextul unor excepţionale imagini ale reflectării stelelor în oglinzile apelor, se schiţează veritabile secvenţe de cosmogeneză: „*Pe oglinzile mărețe ale stelelor icoane / Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane, / Cît uitîndu-te în fluviu pari a te uita în ceriu*" (O., IV, 126); „*Natura doarme dusă, tăriile în pace. / Din*

limpedea 'nălţime pe-alocuri se disface / O stea, apoi iar una; pe ape diafane / Îşi limpezesc în tremur pe rînd a lor icoane" (O., IV, 408).

Cînd contextul este cel al unei naturi eminesciene esenţializate (din care nu lipsesc motivele romantice cunoscute: noapte, lună, lac), imaginea apelor (aici, undele lacului) în lumina lunii apare exploatată sub aspectul strălucirii, în deplină consonanţă cu feeria visului de iubire, dar şi sub aspectul reflectării, al oglindirii unor elemente (şi a omului) în alte elemente: „*Numai luna printre ceaţă / Varsă apelor văpaie, / Şi te află strînsă-n braţă / Dulce dragoste bălaie*" (O., I, 210); „*În al umbrei întuneric / Te asamăn unui prinţ, / Ce se uit-adînc în ape / Cu ochi negri şi cuminţi. // Eu te văd răpit de farmec / Cum îngîni cu glas domol / În a apei strălucire / Întinzînd piciorul gol*" (*O, rămîi…*). Alteori, imaginea plastică a apei (sensul cuvîntului luat în sine este denotativ) contribuie la crearea unui tablou funerar magnific, într-o secvenţă poetică de rezonanţă muzicală wagneriană: „*Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape / Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitor de ape. / Iară tei cu umbra lată şi cu flori pînă-n pămînt / Înspre apa-ntunecată lin se scutură de vînt*" (O., I, 154); „*Se leagăn' visătorii copaci de chiparos / Cu frunza lor cea neagră uitîndu-se în jos / În ape.*" (O., IV, 306).

Sensul dominant de 'oglindă a apei', pe care se reflectă imaginile unor lucruri, se întîlneşte şi în contextele poetice în care termenul apă apare la singular, de obicei însoţit de determinări indicînd obiectul reflectat: „*Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri, / Iar în fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri*" (O., I, 152); „*O stea din cer albastru / Trecu a ei icoană / Din faţa apei plană / În fundul diafan*" (O., IV, 317, cf. şi ibidem, 94). Dar şi aici imaginaţia materială îşi prelungeşte semnificaţiile în *imaginaţia dinamică* a mitului, depozit şi garant al arhetipurilor. *Umbra* (castelului, a stelei) *îngropată în apă* ilustrează trecerea greu sesizabilă de la percepţia senzorială (imaginea formată pe luciul apei) la percepţia eidetică, o percepţie conceptivă, cu putere de transformare a *vederii* în *viziune*, trecînd printr-o veritabilă *epoché*. *Umbra* (castelului) care „*doarme de veacuri*" în „*fundul apei*"

reprezintă proiecția arhetipală, mitico-poetică, a imaginarului însuşi, o metaforă a acestuia: în latență, atîta vreme cît nu este performat de un ochi capabil să treacă de la simpla percepție la *viziune*.

În construcția unei prosopopei, *izvorul*, contînd ca personaj (actant) în povestea de iubire, pare a deține, pe lîngă funcția contemplativ-narcisică şi magico-erotică, o funcție de purificare, similară unei operații de esențializare, oglinda apei de izvor survenind, barbian, ca un „mîntuit azur": „*Se întreabă trist izvorul: / «Unde mi-i **crăiasa** oare? / Părul moale despletindu-şi, / **Fața-n apa mea privindu-şi***»" (*Freamăt de codru*).

În diverse structuri, sensurile de 'suprafață', 'oglindă', 'luciu al apei', vizează substanțialitatea materiei desemnate, iar nu plasticitatea imaginii acesteia: „*Cum nu-s vîntul ce aleargă / Pe oglinda largă, / **Luciul apei de-l încruntă** / Cu unda măruntă*" (O., IV, 24); „*Din insule bogate **sfîşiind apa iese** / O luntre cu vîntrele ce spînzură sumese* (O., IV, 306, cf. şi ibidem, 169, 321). Un rol important în precizarea sensurilor îl joacă verbul predicat (*a sfîşia*, *a spinteca*, *a tăia* etc.). La fel se întîmplă şi în contextele imaginilor luxuriante ale apei, exploatate sub dublu aspect, material (substanțial) şi plastic, în metafore sugerînd noblețea şi măreția unei naturi elementare şi paradisiace, precum aceea din raiul dacic: „*Repede luntrea aleargă **spintecînd argintul apei,** / Culcată pe jumătate, Dochia visa, frumoasă*" (O., IV, 127); „*Luntrea cea de lebezi trasă mai departe, mai departe, / Fuge **pe-albele oglinde ale apei ce se-mparte** / Sub a luntrei plisc de cedru **în lungi brazde de argint***" (ibidem, 128).

Utilizarea retorică a imagisticii şi simbolisticii apelor şi a izvorului ocupă un spațiu mult mai restrîns în economia limbajului poetic eminescian, dar, evident, nu avea cum să lipsească, atîta timp cît marile sensuri dezvoltate de simbolurile aferente sînt de circulație universală, iar limbajul oricărui mare poet este şi limbajul culturii lui. Dacă, pînă aici, am urmărit *viața imaginii*, implicînd ceea ce s-ar putea numi un „*Sitz im Leben*" a imaginației materiale şi dinamice (însemnînd, într-o traducere adaptată, articularea lingvistico-poetică

a acestui complicat proces al imaginației), în secvențele care urmează, consacrate *retoricii imaginii*, sînt de remarcat principiile unui mod poetic ce ar putea fi redat de expresia pandant „*Sitz im Wort*”, respectiv, o transpunere în tiparele limbii române a unui repertoriu universal de sensuri.

În mai toate sistemele de simboluri ale lumii, izvorul este simbolul obîrşiei sacre şi, prin extensie, simbol al sacralității oricărei geneze, hierofanie absolută, prin care atît simbolizantul cît şi simbolizatul sunt domenii ale sacrului demn de venerație. Simbolistica universală implicată în semantica eminesciană a acestor două cuvinte-cheie ale imaginarului acvatic este imediat evidentă. Simbol al genezei sacre, *izvorul* evocă, în acelaşi timp, caracterul misterios al oricărei naşteri şi forma de prezentificare a acestui mister.

Cu această învestitură, termenul *izvor* participă la construcția unor metafore absolute, ontologice, desemnînd cauza finală a creării Universului: „*O, cere-mi, Doamne, orice preț, / Dar dă-mi o altă soarte, /* ***Căci tu izvor eşti de vieți*** */ Şi dătător de moarte.*” (O., I, 177). Pe aceeaşi coordonată se înscrie construcția metaforică avînd drept designat metaforic persoana mîntuitoare a lui Iisus Hristos, (poezia se cheamă *Învierea*), dezvoltînd o conotație religioasă mai puternică şi fiind în relație cu un verb desemnînd o acțiune concretă, care sporeşte potențialul metaforic al construcției din care termenul *izvor* face parte: „*O muzică adîncă şi plină de blîndețe / Pătrunde tînguioasă puternicile bolți: / «Pieirea, Doamne Sfinte, căzu în orice colț, /* ***Înveninînd pre însuşi izvorul de viețe»***” (O., IV, 358). Metafora indică proporțiile apocaliptice ale pătrunderii şi extinderii răului (a morții) în lume odată cu afectarea *originii originilor* reprezentată, aici, de Dumnezeul creator al vieții, de Iisus Hristos însuşi. În contextul schimbării paradigmei metafizico-religioase a reprezentării originii lumii cu paradigma filosofiei budiste şi schopenhaueriene, metafora esențialistă sau ontologică apare în alți termeni, sensul rămînînd acelaşi, de origine primă a lucrurilor: „*Moarte şi viață, foae'n două fețe: / Căci* ***moartea e isvorul de viețe,*** */ Iar viața este rîul, ce se'nfundă / În regiunea nepătrunsei cețe.*” (O., IV, 217).

O metaforă implicînd reflexe ale teologiei creştine este aceea a evocării Dumnezeului ziditor al lumii drept principală sursă de izbăvire a omului de existența împovărată de răul ontologic: „*El singur zeu stătut-a nainte de-a fi zeii / Şi din noian de ape puteri au dat scînteii, / El zeilor dă suflet şi lumii fericire, / **El este-al omenirii izvor de mîntuire.***” (O., I, 115).

Metafore absolute ar putea fi considerate şi cele de factură cosmologică, vizînd calitatea lui Hyperion (factor divin, dacă nu divinitate el însuşi) de principiu declanşator al genezei lumii, vizată metaforic prin naşterea stelelor: „*Plutind pe-a chaosului văi / **Adînc isvor de stele***” (O., II, 410), sau prin apariția timpului: „*Hyperion, **izvor de vremi** / Şi-ntregitor de spațiu*” (ibidem).

Metafora *izvor de viață* apare şi în registrul evocării figurii voievodale a lui Ştefan cel Mare, cu o evidentă încărcătură mitică şi sacră, demnă de a fi obiectul unei autentice şi sacralizante *imitatio*, cu putere de veşnică revigorare şi regenerare: „*Şi duceți pruncul vostru la Putna-a-l închina. // Iar tu junime verde, **la ist izvor de viață** / Cu unde de virtute ce-i a mărirei loc: Învață-a iubi țara, a o iubi învață / Şi-n el inimă, suflet căleşte-ți ca-ntr-un foc.*” (O., IV, 56).

Cînd *izvorul vieții* apare circumscris eului poetic, metafora dezvoltă alte semnificații, în mare măsură datorate celorlalți termeni cu care se contextualizează, respectiv verbelor *a curge* şi *a uita*: „*V-ați dus cu anii, ducu-vă dorul, / Precum cu toamna frunzele trec; / Buza mi-e rece, sufletul sec, / **Viața mea curge uitînd izvorul***” (O., I, 26). Sensul dominant al metaforei de mai sus vizează estomparea, poate chiar pierderea rațiunii de a trăi. Ratarea existenței survine ca urmare a pierderii legăturii cu *izvorul*, semnificînd originea absolută, energia plenară, rațiunea primă a vieții.

Integrat, de obicei, în diferite construcții metaforico-simbolice ori în sintagmă cu un epitet descriptiv, ornant ori metaforico-simbolic (cu implicații mitice şi mitizante), termenul *apă*, la plural ca şi la singular, semnifică apele sacre ale începutului de lume, oceanul primordial, materia germinală, în contextul mai larg al cosmogoniilor eminesciene cunoscute: „*El singur zeu stătut-a nainte de-a fi zeii / Şi **din noian de ape***

puteri au dat scînteii, */ El zeilor dă suflet şi lumii fericire, / El este-al omenirii izvor de mîntuire.*" (*Rugăciunea unui dac*); „*Fu prăpastie? Genune?* ***Fu noian întins de apă?*** */ N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă, / Căci era un întuneric ca o mare făr' o rază, / Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochi care s-o vază.*" (O., I, 132).

Sensul de 'ape primordiale', ape cu virtuți cosmogenezice, se dezvoltă şi în contextul binecunoscut al uneia dintre cele două proiecții mitice ale întruchipărilor Luceafărului: „*Ca în cămara ta să vin, / Să te privesc de-aproape, / Am coborît cu-al meu senin / Şi* ***m-am născut din ape.***" (O., I, 170); „*El asculta tremurător, /Se aprindea mai tare / Şi s-arunca fulgerător, / Se cufunda în mare; // Şi* ***apa unde-au fost căzut / În cercuri se roteşte,*** */ Şi din adînc necunoscut / Un mîndru tînăr creşte*" (ibidem). Tot aici s-ar putea situa sintagma *ape oceanice*, parte a unei hiperbole cu conotații orfice, semantizînd naşterea cîntecului lui Orfeu din cîntecul ființei (lumii) dintîi, descendența directă a cîntecului orfic (*logos poetikos*), cu evidentă funcție *instaurativă* (şi abia în al doilea rînd *restaurativă*) din arhetipalul *logos physeos*: „*O,* ***lăsați să moi în ape oceanici a mea liră!*** */ Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zîmbire, / Cu-ale stelelor icoane, cu a cerului azur; / Să înalț munții Greciei, scînteind muiați de soare*" (O., IV, 116).

O configurație simbolică dezvoltînd sugestiile cosmogenezice ale apei o formează termenul *apă* în contiguitate cu termenul *izvor* ori cu verbele *a izvorî*, a *răsări*: „*Să fie sara-n asfințit / Şi noaptea să înceapă; /* ***Răsaie*** *luna liniştit /* ***Şi tremurînd din apă****; / Şi să împrăştie scîntei / Cărărilor din crînguri…*" (O., IV, 448, cf. şi O., I, 174); „***Dar cu adîncul apei s-adînceşte*** */ În glasul lor* (al izvoarelor, n.n.) *a sunetului scară. / Devine tristă – rînduri-rînduri creşte. // Pîn' ce urnindu-se în marea-amară / Ca fluviu mîndru, ce-ostenit murgeşte – / Al tinereții glas de mult uitară*" (O., IV, 247). În sintagmă cu un epitet aparent ornant (*apă albastră*), în realitate metaforic, cu evidente sugestii mitice, termenul participă la construcția unui decor magnific, specific marilor feerii eminesciene, în care apa dezvoltă virtuți germinale: „*Iar*

prin crenge de-un verde-adînc de jale / ***Se-oglindă-n apa albastră de aur portocale,*** */ Şi parcă glas de clopot înfiorează sara*" (O., IV, 306). În context cu epitetul direct evocator al sacralităţii (*ape sfinte*), construcţia metaforică desemnează apele sacre ale începutului, ape primordiale şi paradisiace, specifice imaginarului poetic eminescian: „*Mergi, tu, luntre-a vieţii mele, pe-a visării lucii valuri /* ***Pînă unde-n ape sfinte se ridică mîndre maluri,*** */ Cu dumbrăvi de laur verde şi cu lunci de chiparos, / Unde-n ramurile negre o cîntare-n veci suspină, / Unde sfinţii se preîmblă*" (O., IV, 110).

Aşa cum natura este reprezentată şi intens vizualizată prin dinamismul unor imagini avînd virtuţi cosmogenetice, faţa interioară a omului conţine, sub forma unor reprezentări anume selectate, criteriile de evaluare pentru valorile vieţii şi ale lumii, în termenii unor construcţii metaforice în care termenul *izvor* dezvoltă sensul general de 'sursă', 'obîrşie', 'matrice originară'. Astfel, metafora *izvoarele vieţii* apare valorizată, în imaginarul eminescian, mai curînd în termeni negativi, spre deosebire de forma la singular *izvorul vieţii* (v. mai sus!), valorizată eminamente în termeni pozitivi. *Izvoarele vieţii*, mai ales în forma *izvoarele dulci ale vieţii*, reprezintă mai curînd o sursă de ispitire, cel puţin din unghiul unei morale religioase rigoriste, după poet, morală cu un vădit caracter antisomatist şi chiar anticosmist: „*Spun popii de-o vecie unde oricare vină / Găseşte-a ei osîndă şi binele răsplata – / Şi mii timizi de frică şi de-o speranţă vană /* ***Trec înşelaţi pe lîngă isvoarăle vieţii****.*" (O., IV, 61). Împotriva unei asemenea viziuni (religioase ori filosofice), care pare să ameninţe fiinţa umană în chiar miezul existenţei ei, coincizînd cu *izvorul*, obîrşia vitalităţii, în schimbul unei prezumtive, căci de necrezut (după poet) recompense viitoare, poetul alege, în mod recurent, viaţa cu toate pretinsele ei înşelări: „*Răsplată prea frumoasă: un giulgiu şi patru scînduri. / Ţi-e îndemînă-nuntru, şi scapi de multe gînduri, / De gînduri fără noimă... Pentru aşa comoară /* ***Treci însetat pe lîngă a vieţii dulci izvoară****... / Şi-atunci... atuncea popii vorbit-au foarte drept: / Deşertăciuni sunt toate, cînd moartea ţi-i în piept.*" (ibidem, 300). Nu mai înainte de a fi pus în cumpănă opţiunile

şi nu înainte de a se fi convins, în mod aproape schopenhauerian, de omniprezenţa răului şi a morţii, după cum o arată şi interogaţiile retorice din versurile în care ideea este reluată: „*Răsplată prea frumoasă: un giulgiu şi patru scînduri. / De cînd văzui aceasta, am stat mereu pe gînduri: / Să-mi stîmpăr lăcomia? **Pe lîngă dulci izvoară / Să trec murind de sete pentr'o aşa comoară**?*" (ibidem, 412, cf. 540).

Dacă metafora *izvorul vieţii* ilustrează în mod revelator ideea că viaţa este ceva care se depăşeşte întotdeauna pe sine, o metaforă precum *izvoarele gîndirii* indică deopotrivă dinamismul continuu al activităţii spirituale, precum şi sacralitatea, asociată cu fertilitatea şi perpetua geneză a spiritului. Nu numai cosmosul este perceput ca fiind în perpetuă geneză, ci şi activitatea noetică paradisiacă, aurorală, metafora *izvoarele gîndirii* evocînd plenitudinea unui timp mitizat: „*Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române, / Mă cufund ca într-o mare de visări dulci şi senine / Şi în jur parcă-mi colindă dulci şi mîndre primăveri, / Sau văd nopţi ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele, Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele, / **Cu izvoare-ale gîndirii** şi cu rîuri de cîntări.*" (O., I, 31). Într-un alt poem, metafora are ca termen secund cuvîntul *timp*: „***Timp, căci din izvoru-ţi curge a istoriei gîndire,*** */ Poţi răspunde la-ntrebarea ce pătrunde-a noastră fire, / La enigmele din cari ne simţim a fi compuşi?*" (O., IV, 148). Aici, metafora *izvorul timpului*, indicînd devenirea, se conjugă cu metafora de extracţie filosofică (hegeliană) *a istoriei gîndire*, împreună sugerînd originea şi devenirea comună a timpului şi a gîndirii care datează (face) istoria.

Fascinaţia pentru tot ceea ce este originar este susţinută, la Eminescu, şi de *metafora izvorului*, care ar putea fi considerată *formă eidetică principală* (alături de *ape*, în general, dar în mod suplimentar faţă de orice altă apă, afară de *apele primordiale*) *de evocare a fenomenelor originare*, după cum se poate constata în contextele poetice care conţin ideea genezei sacre, căci originare, a poeziei. Aşadar, nu numai la Goethe, ci şi la Eminescu, s-ar putea vorbi despre o constantă *fascinaţie a originarului*, cu precizarea că atenţia poetului

român nu se fixează pe *formele originare de existenţă*, ci mai degrabă pe *procesele originare*, pe *mişcarea originară*, pe *impulsul originar* care le aduce pe toate *în* şi *la fiinţă*: „*Au nu ştiu ei cu toţii / Că dacă vor seca a mea durere / Cu mîngîieri – atuncea şi* ***izvorul*** */* ***De cînturi*** *va seca*” (O., IV, 104). Metafora *izvor de cînturi* desemnează, poetic, ceea ce s-ar putea numi astăzi ‘sursă de inspiraţie’, chiar atunci cînd termenul al doilea al metaforei este subînţeles: „*Greşind cu tine chiar, iubesc greşala: / S-aduc cu tine mi-este toată fala. // Cu tine… Căci eu am* ***trei izvoară*** */ Din care toată mintea mi-o culeg*” (O., IV, 239). Utilizarea termenului *izvor* are avantajul de a indica, într-o formă care transpune percepţia eidetică în percepţie senzorială, regenerarea perpetuă pe care o implică creaţia poetică în receptorul ei, mai ales cînd poezia este a lui Shakespeare, iar cititorul ei inspirat este Eminescu: „*Shakespeare! Adesea te gîndesc cu jale, / Prieten bun al sufletului meu; /* ***Izvorul plin al cînturilor tale*** */ Îmi sare-n gînd şi le repet mereu.*” (O., IV, 2239). Dar, aşa cum o spune şi în poemul *Cărţile*, cea mai importantă sursă de inspiraţie o reprezintă chiar femeia iubită, asemuită voit, printr-o indistincţie poetică, cu izvorul natural, în aparenţă doar o stranie aglutinare a fantasmei iubitei cu decorul acvatic antropomorfizat şi intens erotizat: „*Ce şopteşti atît de tainic, / Tu,* ***izvor de cînturi dulci?*** */* ***Repezind bălaia undă*** */* ***Floarea ţărmului o smulgi*** *//* ***Şi o duci, o duci cu tine,*** */* ***Vîjîind încet pe prund;*** */* ***Ale tale unde*** *floarea / Cine ştii unde-o ascund?*” (O., IV, 256).

De asemenea, într-o stranie construcţie oximoronică, termenul *izvor* intră în relaţii de contiguitate cu termenii (opuşi ca semantism) *zvon* şi *pace*, favorizînd apariţia unei percepţii complexe, bazată pe scurtcircuitarea obişnuinţei perceptive, precum în *haiku*-ul japonez: „*Cînd totul doarme-****n zvonul izvorului de pace****, / Un ochi e treaz în noapte, o inimă nu tace.*” (O., IV, 298). Avînd în vedere că *zvonul* traduce sunetul de clopot, iar *pacea* înseamnă mai ales liniştire spirituală, depăşirea contradicţiilor care sfîşie şi scindează fiinţa umană, efectul poetic potenţat al complexei structuri metaforice se revendică în egală măsură din spiritualizarea

imaginii sonor-paradoxale (imaginea metonimică a clopotului), ca şi din perceptibilitatea spiritualului, conferită de sonoritate, ca şi de plastica imaginii izvorului. La toate acestea se adaugă implicita conotaţie de geneză perpetuă pe care o implică semantismul cuvîntului *izvor*.

Cu acelaşi sens de 'geneză perpetuă' este folosit cuvîntul *izvor* în construcţia metaforică dintr-o variantă a poeziei *Odă (în metru antic)*, în care faptele unui împărat (Napoleon, aici), desemnate metonimic prin *ore*, sunt veritabile *clipe faustice,* pentru că ele creează istorie, mai precis, repere (criterii, norme) de înţelegere şi evaluare a istoriei: „*Vezi-l atins de umbra gîndirilor regii! / Vorba-i să fie o rază-n lume; / **Orele lui sunt izvoare la anii istoriei,** / Salve-Imperator!*"

În diferite contexte metaforice, termenul *izvor* este utilizat ca termen generic pentru a desemna o sursă fizică de generare a luminii materiale şi/sau spirituale. O splendidă imagine a strălucirii ochilor entuziasmaţi conţine sinestezia vizualului cu tactilul în sintagma *raze umede*: „*De-umărul junilor de razim, sboară, / **De raze umede ochi-s izvoare**, / Ca-n vînt se leagănă sveltele poze / Prin păr ce flutură cununi de roze*" (O., IV, 98).

Cînd apa curgătoare despre al cărei izvor se vorbeşte este una învestită cu caracter sacru (reflectat cel mai adesea de epitetul *sfînt*) în imaginarul mitologic şi poetic, precum Nilul, evocarea poetico-simbolică dobîndeşte caracter imnic şi apoteotic, într-un segment de veritabil ritual religios, în cauză fiind religia naturii, atît de îndrăgită de romantici: „*Înecat de vecinici visuri, **răsărit din sfinte-izvoară,** / Nilul mişc-a lui legendă şi oglinda-i galben clară / Către marea liniştită ce îneacă a lui dor*" (O., I, 43, cf. şi O., IV, 112). Uneori, apar şi determinările „taină", „tainic", cu dublă motivaţie poetică, după noi, întrucît vizează, pe de o parte, enigmatica origine a Nilului pentru oamenii secolului al XIX-lea, iar pe de altă parte, suprareliefează caracterul numinos al obîrşiei: „*Rîul sfînt ne povesteşte cu-ale undelor lui gure / **De-a izvorului său taină**, despre vremi apuse, sure*" (O., I, 44; cf. O., IV, 113); „*Spunea cum din deşerturi, ce nu mai au hotară, / Venit-au de la Nilul **cu tainice izvoară,** / Pe negrele corăbii cu*

mii de mii de gloate, / Stăpînul pe Egipet cu-averile lui toate" (O., IV, 417).

În concluzie, demersul de față este unul de *hermeneutică aplicată* mai ales, fără să lipsească unele sugestii de *hermeneutică teoretică*, cum ar fi cele prezente în dezbaterea din prim-planul lucrării, consacrată relațiilor dintre științele care studiază și interpretează imaginea, imaginația și imaginarul dezvoltate în spațiul limbajului poetic. Prin soluțiile propuse sau doar schițate, se conturează, credem, și un *ethos* al interpretării, în directă legătură cu o teorie hermeneutică îndeajuns de cuprinzătoare și de coerentă, care să poată da seama de orice posibil conflict al interpretărilor, interpretări întotdeauna *plurale*, cînd este vorba despre *poezie* și întotdeauna *plurale,* cînd este vorba despre *imagine*, *imaginație* și *imaginar.*

Dimensiunile relativ reduse ale demonstrației, avînd ca domeniu de aplicație doi termeni-cheie ai imaginarului acvatic eminescian (*izvor* și *apă*), ne obligă la prudență în formularea concluziilor globale ale acestui demers. Concluzii parțiale, în schimb, au fost formulate pe parcursul întregii lucrări, de obicei, la finalul unor etape ale demonstrației. Dintre concluziile globale care s-ar putea formula, una ni se pare esențială, întrucît vizează un imperativ de fond al științelor culturii și literaturii de la începutul secolului XXI: cercetarea *inter-* și *pluridisciplinară* a fenomenului literar, mai ales cînd este vorba despre creația unui autor clasic. Realizarea *de facto* a acestui imperativ presupune atragerea, în planul investigațiilor textuale, a tuturor perspectivelor abilitate de științele care studiază fenomenul literar dintr-un unghi sau altul. Consecutivă imperativului *inter-* și *pluridisciplinarității* este exigența înglobării de-o manieră satisfăcătoare, *id est* de maximă *pertinență* și *productivitate*, a tuturor acestor cunoașteri într-un demers unitar și coeziv. O exigență pe care *hermeneutica literară*, în rînd cu alte discipline cu viziune integratoare, precum *lingvistica integrală* (fundamentată de Eugeniu Coșeriu) sau *poetica antropologică a culturii* (în termenii și viziunea lui Mircea Borcilă), o poate îndeplini cu autoritatea unui (alt) *organon* al științelor spiritului.

Résumé

En partant de l'analyse complexe de deux mots-clé du langage poétique d'Eminescu (il s'agit de *l'eau*, 'apă' et de *la source,* 'izvor'), notre démarche *inter*- et *pluridisciplinaire* a en vue la poétique sémiotique et stylistique, la *poétique de l'eau* en particulier (une poétique d'inspiration psychanalytique et phénoménologique de Gaston Bachelard), l'herméneutique des symboles, conduisant à une *herméneutique de l'Être*. Le but de cette démarche est de démontrer, une fois de plus, que la poésie romantique d'Eminescu contient tous les arguments d'une *ontologie poétique*, puisque toutes les images qui composent cet univers ont plusieurs fonctions et multiples significations.

Reintegrarea *alter*-ului în *Sărmanul Dionis*

Rodica MARIAN

Am observat mai demult că la Eminescu se poate pune în evidență un filon ideatic constant, acela al uitării de sine[1], precum şi o alteritate nealienantă, numită de mine astfel într-un fel reactiv față de cunoscuta dominantă interpretativă a prăpastiei dintre eu şi celălalt, extinsă la infern în vorba lui Sartre. Înțeleg, deci, alteritatea ca un sentiment al recunoaşterii altora în sine, cu corelativul cunoaşterii de sine în alții, ceva similar cu ceea ce, am descoperit foarte recent, Eugeniu Coşeriu numea dimensiunea *alterității*, ca una dintre cele două fundamente din filosofia limbajului. Marele lingvist îşi defineşte accepțiunea dată alterității într-un fel opus celei din estetica receptării, unde alteritatea este faptul de a fi altcineva, „sub această formă de opacitate a celuilalt. Pe când eu înțeleg, precizează Eugeniu Coşeriu, alteritatea tocmai în sensul contrar, celălalt nu e străin, ci este un alt EU"[2]. Întrucât alteritatea din concepția coşeriană, numită alteori inter-subiectivitate, este alături de dimensiunea obiectivă şi în unitate cu aceasta, condiția limbajului, ea trebuie să fi preexistat ca fenomen al conştiinței umane conceptului alterității cu sensul de dimensiune a celuilalt. Aşadar, apetența evidentă a interpretărilor din domeniul culturii pentru alteritatea alienantă, ca şi pentru con-

---

[1] Emblematică în aceată privință este postuma *O,'nțelepciune, ai aripi de ceară!*, din care se desprinde trăirea eminesciană a naturii interiorizate şi a desprinderii eului de sine: *Şi tot ce codrul a gândit cu jale,* […] / *Ce spun: izvorul lunecând la vale, / Ce spune culmea, lunca de arini, / Ce spune noaptea cerurilor sale, / Ce spun luceferii senini / Se adunau în râsul meu, în plânsu-mi, / De mă uitam răpit pe mine însumi.*

[2] Eugeniu Coşeriu, *Filosofia limbajului,* în *În memoriam Eugeniu Coşeriu,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 2004, p. 83.

siderarea scindării eului ca având consecințe cel puțin întristătoare, se cuvine a fi complinită, acolo unde este cazul, cu o hermeneutică a dimensiunii alterității care este recunoscută ca un *alt eu*. Cu atât mai mult cu cât chiar psihologia şi psihiatria actuală corijează viziunea psihanalitică înspre prevalarea unei personalități multiple, cu care ne naştem şi care numai în cazuri extreme devine sindrom al anomaliei. De fapt, şi unii analişti din perimetrul metodei psihanalizei considerau că prozatorii de geniu au în sine mai multe euri, din care şi prin care se configurează autenticitatea personajelor, deşi aceste despicări ale personalității lor intrau sub incidența schizofreniei. Totuşi, celebra replică a lui Flaubert, cu privire la Madame Bovary, nu izvorăşte numai din condiția creativității ca ficțiune, ci şi dintr-o disponibilitate a eului creator de a se lăsa în voia unor *alteri* cuprinşi în eul lor ori iviți la un moment dat din eul lor compozit ca natură, din caracterul poate mai accentuat alogen al alcătuirii eului creator în sine.

Eminescu, ca şi Blaga mai târziu, nu este cutremurat de grija exacerbată şi pozitivă a integrității personalității ca o valoare axiologică prin excelență occidentală, trăsătură atribuită de critica anilor 1930 reacțiilor omului acestui pământ răsăritean[3]. Dezinvoltura cu care circulă diseminarea eului în „gândirea" sensibilă eminesciană ca şi în cea blagiană, cea încorporată în opera poetică, apare evidentă într-o atentă analiză a textelor înseşi. În creația celor doi mari poeți români adesea nu există limite tranşante între eu şi non-eu, cum s-a observat uneori în receptarea critică, şi, de asemenea, nu apare vreo inhibiție dramatică, nici înghețul tragic, în fața unor scindări de „elemente solidare", cum ar fi trupul şi sufletul. Precum nu se poate dovedi în semantica poetică profundă a lirismului eminescian sau blagian vreo spaimă ori aură tragică în fața dezintegrării eului. Atunci când exegeza o face, interpretarea

[3] D. Caracostea acuza la T. Vianu relevarea în compoziția sufletească a lui Eminescu a acelor reacții care vădesc însuşirile sale de om „al acestui pământ răsăritean", tânărul cercetător al operei eminesciene fiind ilustrativ „pentru erorile la care ajungi când desfaci poezia de expresia ei" (D. Caracostea, *Contribuția noii generații*, în *Arta cuvântului la Eminescu,* Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 125).

forțează uşi exterioare semanticii textului, secondând cu oarecare obstinație modelul interpretativ psihanalitic ori existențialist în sensul cel mai larg. Ar părea că această manieră de a resimți noncontradictoriu relația dintre identitate şi alteritate este o categorie abisală individuală, dacă ea nu s-ar putea pune în lumină, într-un fel similar, şi în proza eminesciană ori proza fantastică eliadiană. O notație din *Jurnalul* lui Mircea Eliade (II, iunie 1975) este edificatoare: „Îmi plac cu deosebire acele zile când mă descopăr «străin de mine însumi»; «altul» decât cel care mă ştiam: parcă venit din altă parte. Emoția cu care «mă ascult»; nerăbdarea greu stăpânită de a mă surprinde trăind o viață încă necunoscută, străină, poate o «viață nouă»...”. Nici urmă aici de complementara angoasă ori nelinişte ce însoțeşte obişnuit alteritatea, în viziunea atribuită în mod comun sentimentului de înstrăinare, afin cu stranietatea, denominare împrumutată ca neologism, ea însăşi foarte semnificativă.

Ceea ce analiştii au numit „dublul” romanticilor germani, ca idee centrală şi specifică, şi care s-a bucurat de avizate abordări în exegezele dedicate lui Eminescu, ar trebui să fie privită şi din perspectiva alterității care nu este infernul identității. O altă perspectivă a abordării mele este aceea a sursei indice a mentalității încorporate în capodopera fantastică finită numită *Sărmanul Dionis*, este aceea că Eminescu a cunoscut neintermediat de filozofia germană metafizica indiană din textele brahmanice, în special *Chāndogya Upanişad*, fapt despre care o seamă de eminescologi au oferit suficiente argumente[4].

Acelaşi principiu al indistincției eurilor este folosit în observația sugestivă a criticului Theodor Codreanu conform căreia Dionis se recunoaşte în portretul tatălui său: „portretul este chiar propria imagine în oglindă, altcineva şi totuşi el însuşi”[5].

---

[4] Vezi, de exemplu, Amita Bhose, *Eminescu şi India*, Editura Junimea, Iaşi, 1978, p. 125.

[5] Theodor Codreanu, *Modelul ontologic eminescian*, Editura Porto-Franco, Galați, 1992, p. 34.

Călinescu vorbea de concepția lui Eminescu din această nuvelă care este nu cea a metempsihozei, ci „o palingenezie integrală şi geometrică, în virtutea căreia lumea spirituală, adică singura reală, rămâne mereu aceeaşi, cu schimbarea numelor şi obrazelor”. Dar accentul nu cade aici pe înțelesul învățăturii lui Paracelsus, după părerea mea, pentru că *omul cel veşnic* din nuvelă este mai curând sufletul individual ca parte a celui universal, ca formă prin care trec existențe perisabile, şir al ființei „altor oameni viitori şi trecuți”, în timp ce divinitatea „are deodată toate neamurile ce or veni şi ce au trecut”. Amita Bhose[6] arată convingător în studiul consacrat nuvelei *Sărmanul Dionis* că ideile de bază privind relativitatea timpului şi metempsihoza aparțin filosofiei indiene, precum tot din gândirea indiană a pătruns la Eminescu sensul filosofic al visului[7].

Despre vis ca nivel al realității în *Sărmanul Dionis* trebuie să remarc un foarte interesant studiu semnat de Carmen Negulei[8], în care autoarea porneşte de la dubla semnificație (ne-dihotomică) a coexistenței contrariilor în concepția lui Mircea Eliade. Visul ontologic este semnificația de esență, care, de fapt, minimalizează semnificația oniricului psihologic. În acelaşi timp, convenția textuală include fantasticul şi magia, care fuzionează între ele.

În privința relației *identitate* vs *alteritate* ori *identitate* şi *alteritate*, privită ca dualitate, din perspectiva doctrinei hinduse, putem spune că ambele aspecte mărturisesc o solidaritate, fiind polarizarea antagonică a Unului. Altfel spus, aveam în acest caz o situație omoloagă cu ceea ce Vasile Lovinescu defineşte expresiv „printr-un paradox suveran”, anume faptul că „dualitatea este dovada cea mai categorică a

---

[6] Amita Bhose, *Proza literară a lui Eminescu şi gândirea indiană*, în M. Eminescu, *Opere VII. Proza literară*, Editura Academiei R. S. R., Bucureşti, 1977, p. 402-413.

[7] Această din urmă afirmație există şi la Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi visul*, în *Eminescu – Cultură şi creație,* Bucureşti, 1976, p. 146-147.

[8] Carmen Negulei, *Visul ca nivel al realității în „Sărmanul Dionis”*, în id. *Studii şi eseuri*, Editura Alfa-Press, Cluj-Napoca, 1995, p. 27-34.

Unității"[9], precizând că termenii dualității fie se luptă între ei, fie se unesc.

În *Sărmanul Dionis*, vom întâlni dualitatea în ambele situații, identitatea eului, a memoriei sale, trece prin înglobarea în suflet, acolo unde este şi timpul şi spațiul lumii, a tuturor avatarilor, adică are în sine toate „memoriile identităților de sine a conştiințelor avatarilor", cum am putea preciza pe urmele unei notații eminesciene. Daniel Diaconu distinge în aceeaşi meditație eminesciană două noțiuni[10] exprimate suprapus în definirea a ceea ce Eminescu a numit *memoria identității*, mai întâi identitatea personală, a fiecărui avatar, apoi „memoria existențelor avatare", ca al doilea tip de memorie. Numai că „memoria identității care prin moarte s-ar putea pierde sau nu"[11] nu cred că este specifică numai seriei de existențe avatare luate împreună, ci are în sine, în viziunea mea, aceeaşi unitate ca şi cea personală, ambele memorii pot suferi de uitare, de obnubilare, de pierdere (prin moarte) sau de recuperare, de parțială anamneză a condiției originare. Este adevărat însă că în capodopera fantastică în proză a lui Eminescu se pot pune în evidență două tipuri de identități în care regăsirea de sine ca totalitate trece prin reintegrarea *alter*-ului. Acestea ar fi reprezentate prin dublul posibil de numit „istoric", pe de o parte, şi „dublul veşnic", pe de altă parte, problemă de fond la care voi reveni, şi care nu corespunde, decât parțial, celor două tipuri de devenire a personajului eminescian, propuse sub denumirile de evoluție *oscilatorie* şi *pulsatorie*[12].

Dovada că eul este format din identitate şi alteritate, în sensul unui al eu, ori alte euri prezente simultan, este în mod expresiv demonstrabil în *Sărmanul Dionis* prin faptul textual

---

[9] Vasile Lovinescu, *Mitul sfâşiat*, Institutul European, Iaşi, 1993, p. 47.

[10] Daniel Diaconu, *Solipsism şi memoria identității*, în „Caietele Eminescu", Botoşani, nr. 1, an 1, iunie 2000, p. 18.

[11] Mihai Eminescu, *Opere, XVI*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1998, p. 46.

[12] Călin Teutişan, *Fețe şi suprafețe*, în *Fețele textului*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2002, p. 9.

al momentului în care Dan povesteşte maestrului Ruben experienţa sa în urma căreia s-a încredinţat că „vremea nemărginită este făptură a nemuritorului nostru suflet. Am trăit în viitor. Îţi spun, *acuma am doi oameni cu totul deosebiţi în mine* – unul, călugărul Dan, care vorbeşte cu tine şi trăieşte în vremile domniei lui Alexandru-Vodă, altul cu alt nume, trăind peste cinci sute de ani de acum încolo" (s. n.). Este conştientizarea acută a unei situaţii în mod obişnuit discretă, devenită acută în acest caz, dar posibilă şi nu aberantă, tocmai prin dimensiunea alterităţii, dat fiind că alteritatea, aşa cum am definit-o mai sus, este o dimensiune a subiectului creator. În această situaţie textuală nu putem invoca, într-o analiză semantică, dublul fantastic[13], nici alternarea planului real cu cel ireal (oniric în convenţia textuală), fiindcă segmentul este cuprins în lumea posibilă reală a textului. Amintesc în acest context observaţia lui Călin Teutişan referitoare la faptul că în prozele sale Eminescu simte mereu nevoia precizării persoanei prin pronumele de identitate (de exemplu, în acest text, *el* ***însuşi*** *era lungit pe pat*, dar şi versul emblematic al uitării de sine *de mă uitam răpit pe mine* ***însumi***), precizare care este o capcană, „câtă vreme regimul oniric, fundamentat pe ideea filosofică a vieţii ca vis şi care guvernează într-o măsură copleşitoare toate aceste procese, face inutilă o lectură a personajelor ca înscrise în regnuri ontologice diferite"[14]. Trebuie însă ţinut seama că tema visului la Eminescu asimilează pe aceea a fantasticului[15], într-o îngemănare specifică, asupra căreia se revine recent, prin sublinierea că întregul demers narativ al lui

---

[13] Andreea Agachi**,** *Statutul personajului în nuvela* „Sărmanul Dionis" *de Mihai Eminescu*, în „LA&I" (Litere, Arte, Idei), Supliment de cultură al ziarului „Cotidianul", ed. Dan.C. Mihăilescu, serie nouă, nr. 11 (267)/2003, p. 7. Autoarea observă cu temei că dublul fantastic este creat prin multiplicare, prin ruptura Unicităţii, nu prin diviziune, prin citarea în acest sens a lui Jean Fabre, *Le Miroir de Sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, 1992, p. 235-239.

[14] Călin Teutişan, *op. cit.*, p. 13.

[15] Nicolae Ciobanu, *Sărmanul Dionis: Capodopera fantastică terminată*, în *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Editura Junimea, Iaşi, 1984, p. 111.

Dionis/Dan „capătă complexitatea dată de aspectele fantastice ale povestirii (*Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea*)”[16].

Puțin mai înainte, textul însă ambiguizează această consecință lucidă, exprimată în starea de trezie (*acuma am doi oameni cu totul deosebiți în mine*), plasând experiența *în vis*: „Călugărul Dan *se visase* mirean cu numele Dionis… *pare* că se făcuse în alte vremi” (s. n.), dar ceea ce urmează în text readuce revelația pe planul convențional al realului, așa încât condiția ficțională a lui Dionis, „susținută de gândirea lui Dan”[17] cum se spune uneori, nu-l mai implică numai pe acesta ca subiect oniric, aici textul realizează cea mai adâncă introspecție și ridică în conștiință faptul tulburător al *șirului nesfârșit de oameni* care este în om, printr-o formulare celebră: „acuma simt eu, călugărul, că sufletul călătorește din veac în veac, *același suflet*, numai că *moartea-l face să uite* că a mai trăit. Bine zici, meștere Ruben, că egiptenii aveau dreptate cu metempsicoza lor. Bine zici cum că în sufletul nostru este timpul și spațiul nemărginit și nu ne lipsește decât varga magică de a ne transpune în oricare punct al lor am voi. *Trăiesc* sub domnia lui Alexandru-Vodă ș-am fost tras de-o mână nevăzută în vremi ascunse în *viitorul* sufletului meu. *Câți oameni sunt într-un singur om?*” (s. n.). Prezentul verbului „trăiesc” avertizează asupra conștiinței de sine a avatarului Dan și imprimă certitudine, prin propagare, și întrebării care rezumă samsara indică ori metempsihoza, mai ales că verbul *am fost tras* („în viitor”) este într-o relație copulativă cu *trăiesc.* Așadar, întrebarea privind numărul de euri posibile latent (care formează șirul nesfârșit de existențe trecătoare și care, prin magie, pot fi schimbate între ele) într-o conștiință a identității este pusă în registrul teoretico-filosofic al textului, știut fiind că unul dintre „agenții” care impulsionează „povestea” în vis este „motivația teoretică”, alături de cea practică a fantasticului, când succesiv, când concomitent[18], iar lumea posibilă reală a textului este ea însăși substituită de o realitate fantastică. Ceea ce nu diminuează și nu disimulează consis-

---

[16] Andreea Agachi, *art. cit.*, p. 7.
[17] Daniel Diaconu, *art. cit.*, p. 18.
[18] Nicolae Ciobanu, *op. cit.*, p. 112-113.

tența filosofică a tulburătoarei întrebări, extrasă adesea din text ca o maximă, ca o cugetare independentă: „*Câți oameni sunt într-un singur om?*”.

Construcția complexă a planurilor întretăiate şi întrerupte intenționat în acest text ambiguizează însă, şi în sensul invers, transformarea prin care a trecut Dionis ca să devină Dan, cum alesese, în epoca lui Alexandru cel Bun: „...şi *el? – el* – ce îmbrăcăminte ciudată ! O rasă de şiac, un comanac negru – în mâna lui cartea astrologică. Şi ***ce cunoscute***-i păreau toate. *El* nu mai era *el*. I se părea *atât de firesc că s-a trezit în această lume*. Ştia sigur că venise în câmp să citească, că citind adormise. Camera obscură, viața cea întreagă a unui om ce se numea Dionis”. Alteritatea observabilă aici este dublul „istoric” şi parțial, înglobând identitatea, într-un fel de simultaneitate a eului şi a dublului său, acesta din urmă, spune dascălul Ruben în text, că nu poate fi „întreg, căci întreg fiind, ți-ar nega existența ta”. Este singura posibilitate magică a înlocuirii în spațiu a unei identități personale cu o alta: „din acest şir [al oamenilor trecători răsăriți din omul cel veşnic] lasă pe unul să-ți ție locul câtă vreme vei lipsi din el”. Ceea ce se consideră din perspectiva memoriei identității o *transformare de fond*[19], fiindcă textul spune limpede că *el nu mai este el*, se poate nuanța şi lămuri întru ideea expusă mai sus, prin sublinierile textuale ale intimei cunoaşteri a acestui celălalt, altul şi totuşi resimțit ca foarte firesc în simțirea şi gândirea celui care relatează din perspectiva *unui alt **eu***, recuperată fiind, desigur nu integral, în acest caz memoria identității avatarilor.

Ipostaza textuală numită Dan, cel care spune *acuma am doi oameni cu totul deosebiți în mine*, va păstra conştiința dualității în ulterioara conştientizare a doi oameni, adică a două memorii ale identității personale, incluzând viață, nume, epocă distincte, având însă în comun obsesia iubirii ideale şi „ideea lui fixă – sub fruntea noastră e lumea” redată astfel textual în exprimarea repetată a lui Dionis şi reluată de ipostaza textuală numită Dan în dialogul său interior, imediat după trezire: „în

---

[19] Daniel Diaconu, *art. cit.*, p. 18.

sufletul nostru este timpul şi spaţiul cel nemărginit […] un univers într-o picătură trecătoare”. Confortul şi intimitatea pătrunderii de dinăuntrul gândirii şi al simţirii din perspectiva cărora se fac descrierile transgresării spre altul în tot textul nuvelei contrazic într-un fel semnificativ chiar citatul din Théophile Gautier pus de Eminescu în finalul nuvelei, întrucât Dan şi Dionis nu se simt străini în existenţa avatară veche ori nouă, precum mărturiseşte autorul francez în scrisoare că se întâmplă celor care nu-şi trăiesc existenţa lor cea adevărată. Aceasta se întâmplă pentru că Dionis a ales să-şi retrăiască dublul istoric într-un spaţiu cultural şi lingvistic comun avatarilor lui Zoroastru. Determinările spaţiale sunt depărtate în timp, dar ipostazele dedublării nu au diferenţe şocante ca statut socio-intelectual (metafizicul copist sărac şi orfan şi călugărul sunt la fel de singurateci şi claustraţi în condiţia lor). Condiţia dublului istoric nu este compensatoare prin excelenţă faţă de determinările concrete în timp şi spaţiu ale existenţei eului, fiindcă frustrările fundamentale ale celor două ipostaze ale eroului principal sunt aceleaşi. Ipostaza Dan este numai o dedublare care va realiza, din trecut, obsesia lui Dionis, oarecum augmentată prin reluare, iar perspectiva salvatoare prin existenţa celuilalt este rezervată magicului transfer dintre Dionis-Dan şi umbră.

Carmen Negulei ajunge la constatarea că textul nuvelei cuprinde patru straturi de realitate: „lumea fizică (Dionis, Pământ), lumea avatarurilor (Dan, Pământul Oniric), lumea prototipurilor (Umbra, Luna), lumea absolutului (Dumnezeu, domă). Deşi aceste lumi sunt concepute ca distincte, uneori ele se suprapun, involuntar, datorită unor personaje cu statut intermediar. *Umbra*, de exemplu, este concepută ca Prototip. Dar din pasajul ce se referă la schimbul efectuat între Dan şi ea, rezultă că *Umbra* e simultan cineva din şir [...], dar, independent de proces [care este o mutaţie magică], interesează *natura* Umbrei, care dintr-un unghi comun de vedere ar trebui să fie doar *Prototip.* [Această natură este similară cu cea a lui Archaeus]. Astfel, Umbra, la nivelul mai adânc al

prozei, „unifică” lumea avatarurilor cu lumea prototipurilor”[20]. Cercetătoarea subliniază această natură duală a Umbrei, concepută simultan ca *parte* (element din şir) şi ca *întreg* (izvor al şirului), natură care reprezintă un mecanism identic cu situaţia în care Dan se crede Dumnezeu.

Pe de altă parte, „modelele androginităţii şi integralităţii formează [...] un sistem bazat pe forţe centripete. Ele descriu o mişcare oscilatorie între eu şi dublu, în care miza este regăsirea de sine ca totalitate prin reintegrarea *alter*-ului”[21]. Este vorba de ideea de integralitate prin regăsirea de sine în dublu, care în unele texte, precum schiţa *Aur, mărire şi amor*, arată interpretul, nu se realizează, „povestea ni se refuză” şi „reducţia textuală determină… o suspendare a procesului căutării de sine”. Această mişcare oscilatorie se prezintă într-un fel special, după părerea mea, în *Sărmanul Dionis*, respectiv numai termenul integralitate, relativ numai sinonim cu androginitatea, după cum precizează autorul citat, se poate aplica personajului dedublat Dionis/Dan, precum şi lui Riven/Ruben.

Dar androginitatea ca o recuperare de sine este mai complex reprezentată, începând cu relaţia patetică a lui Dionis cu tabloul tatălui său, o ipostază noumenală a eului, în care se refugiază până la urmă umbra veşnică a lui Dan, întoarsă în lumea aceasta, sub aparenţa fostei umbre a lui Dionis şi dispărută apoi din odaie, odată cu tabloul. Tabloul cu chipul mirific şi mult iubit al tatălui intră în jocul dublului într-un fel spectaculos, cum s-a mai spus, fiind totodată prototipul existenţial al lui Dionis (cristalizând tema binecunoscută „a identităţii originare”[22]), şi sublimându-se în la fel de celebra temă a umbrei, ca dublu metafizic al eului, ea este omul veşnic, considerat în text archaeul „din care răsare tot şirul de oameni trecători”. În locul tabloului, a acestui dublu complex evocator şi iluzoriu, adevărată „efigie a absenţei” la începutul nuvelei, apare într-adevăr *compensativ*, în final, lângă patul lui Dionis, un aparent *alter*, un fel de replică vie a tabloului, întrupată în acel băiat diafan şi blond, îmbrăcat în straie

[20] Carmen Negulei, *art. cit.*, p. 34.
[21] Călin Teutişan, *op. cit.*, p. 16-17.
[22] Nicolae Ciobanu, *op. cit.*, p. 115.

medievale. Efeminarea acestuia, în treacăt fie spus, este omoloagă cu cea a portretului tatălui, doar ca acel tânăr era cu părul negru. Textul induce aici un scurt moment de suspans, înscris în jocul complex al dedublărilor, prin ceea ce se va dovedi imediat în text a fi deghizarea Mariei. Alături de interpretarea subtilă a finalului ca „o soluție profund altruistă, străbătută de o izbăvitoare idealitate morală”[23] atribuită de analistul ce-şi orientează investigația spre „marea *fabulă* fantastică a nuvelei”, cred că ultimul *alter* apărut în textul nuvelei (în legătură cu care critica nu prea spune nimic interesant, nesesizând în deghizarea Mariei decât un fapt divers) are, prin cuprinderea sa în postulatul etic-romantic, de asemenea, o subterană motivație a posibilei fericiri veşnice. Este în alt chip, indirect inculcată narativ, alături de reeditarea în realitatea-realitate a paradisiacei fericiri din vis, încercată în spațiul creat de accederea şi descoperirea sufletului nemuritor, o propensiune, poate involuntară în text, a portretului tatălui, ca o reamintire a singurei rațiuni sentimentale din tinerețea eroului. Se poate, totodată, specula, în acest fugitiv *alter*, apetența pentru reintegrarea androginității primare. Interpretarea citată mai sus deduce împlinirea cuplului real într-o fericire la scară umană, dintr-un fel de inducere în nivelul realist al fantasticului *sui generis*, pe când finalul textual concret aduce chipul angelic al băiatului în nivelul semantic real printr-un artificiu.

Dar, soluția propusă prin acest *alter* „prefăcut”, care ar trebui să ocupe un loc preferențial, în viziunea mea, pentru o lectură adecvată semantic a finalului nuvelei, schimbă accentele de semnificare profundă ale conținutului ideatic al textului. Perspectiva aceasta se racordează totuşi la fondul analitic derivat dinspre implicita lectură a semnelor transfigurării lui Ruben, magul astrolog, din ipostaza de diavolul ademenitor al depăşirii limitelor, înspre postura de „diavol bun”[24]. Această lectură priveşte eşecul paradisiac, urmat de cădere, dar şi de boală, de experiența morții în avans, de scoaterea din odaie a tabloului tatălui şi a memoriilor redactate (conform pactului)

---

[23] Nicolae Ciobanu, *op. cit.*, p. 131.
[24] Id. ib.

de umbra înlocuitoare, redevenită *alter* trecător, ca o posibilitate pentru Dionis de a se purifica de toate complexele, şi până la urmă sugerează că sancţiunea este salvatoare. Se cuvine să adaug însă că eşecul este salvator numai în măsura în care el produce reluarea ciclului de încercări, cu plusul totuşi câştigat în aventura cerească, adică încrederea în posibilitatea parţialităţii fericirii, dacă ştii s-o preţuieşti (ceea ce s-a exprimat prin „acceptarea limitei"[25]). Revenind la apariţia alter-ului „prefăcut", cred că ea este o reală consecinţă transglisată în nivelul de realitate textuală a finalului nuvelei, respectiv în segmentul de text ce urmează după rândul cu puncte de suspensie, ca semn al neverbalizării unui somn-moarte ori leşin profund. Deghizarea este portretizată destul de misterios, „băiatul" este individualizat prin câteva trăsături convenţionale, dar această aparenţă într-un context semantic care accentuează limpezimea minţii, este ciudată, nu pentru că se insistă, prin contrast, asupra clarităţii ei inexplicabile, ci pentru că ascunde o altă „minune". Trebuie să subliniez acest context: „Numai patul e acelaşi. «Ciudat, gândi el, din minune în minune... nu mai ştiu ce se-întâmplă cu mine». [...] Şi prin mintea lui trec iute, tulburi, amestecate, toate întâmplările abia trecute. Şi *toate îi păreau* vise; *mintea lui îi părea* împrospătată, rece, clară faţă cu mintea care-o avusese înainte. Din jurul lui dispăruse lumea cea semiobscură a tinereţii lui; el privea la viitor cum ai privi din fundul unui lac liniştit şi limpede ca lacrima. El singur nu-şi putea esplica această limpezime a minţii. Îşi închise ochii. Deodată simţi cum că pe patul său şede cineva". Interesantă este în acest context şi egala tratare a viselor cu senzaţiile considerate reale, ambele sunt părelnice.

Reintegrarea *alter*-ului trecător nu se împlineşte integral în Dan (deşi Dan avea deja o iubire împărtăşită), nici în Ruben (cu toate că acesta este mult evoluat ca agent al ştiinţei oculte), pe de altă parte; în cazul lor nu funcţionează nici compensarea fantastică, din real în irealul dublului, tocmai pentru că şi acesta este un eu ***trecător din şirul de oameni trecători, răsărit din omul cel veşnic***, şi astfel nu poate împlini aspiraţia

[25] Cf. Andreea Agachi, *art. cit.*

lui Dan-Dionis de a zidi un spațiu „cu totul după voia" sa (după expresia lui Dan) ori „ideea fixă" a lui Dionis conform căreia „sub fruntea noastră e lumea... de ce numai spațiul, de ce nu timpul, trecutul". Apariția lui Dan confirmă posibilitatea magică a regăsirii trecutului („în şir, răspunde Ruben, poți să te pui în viața tuturor inşilor care au pricinuit ființa ta şi a tuturor a căror ființă vei pricinui-o tu"), în ce priveşte însă spațiul, precizarea textuală aduce o informație semantică importantă, anume aceea că spațiul zidit cu totul după voia sa îl are Dan în sine, „în *sufletul tău nemuritor*, nesfârşit în adâncimea lui", îi spune Ruben. Ceea ce nu este totuna cu „sub fruntea mea este lumea". Aşadar, învingerea limitării eului în spațiu trebuie atribuită sufletului nemuritor, regăsibil numai prin schimbul cu „firea cea veşnică" a umbrei, care este, deci, sufletul nemuritor, sufletul nu al omului trecător, ci al omului veşnic. În acest moment al analizei ar trebui introdus complexul de idei teoretice care țin de alcătuirea sinelui upanişadic, aşa cum am avansat în primele abordări ale alterității nealienante. Voi reveni la această perspectivă, ceva mai încolo, pentru a nu segmenta demonstrația hermeneutică începută aici.

Datorită faptului că neputințele şi aspirațiile esențiale sunt aproape aceleaşi la Dan ca şi la Dionis, dedublarea este firesc creată prin multiplicare şi nu prin diviziune[26], după cum s-a precizat, pentru acest text, într-o altă abordare citată mai sus[27]. În schimb, dublul ce l-am numit **veşnic**, umbra în acest text[28], presupune o ruptură a unicității, caz în care ar trebui să funcționeze tot cortegiul de nelinişti şi angoase ce însoțeşte scindarea eului. Dar nici aici nu se insinuează sentimentul stranietății, dimpotrivă: „Umbra lui [...] părea că începuse o vorbire intimă cu el [...] un dialog şi cu toate acestea, dacă voia să cuprindă realitatea lui, nu era decât un dialog al cugetărilor lui proprii, el cu sine însuşi. Ciudat! Această des-

[26] Vezi, în acest sens, Jean Fabre, *Le Miroir de Sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, 1992, p. 235-239.

[27] Andreea Agachi, *art. cit*.

[28] Umbra este prototip al instanțelor personale obiectivate şi în viziunea Ioanei Em. Petrescu, *Cursul Eminescu,* Facultatea de Litere, Cluj, 1993, p. 93.

părțire a individualității lui se făcu izvorul unei cugetări ciudate. [...] «E un moment mare, să mă cuget mai întâi, gândi el, dorit-am de când sunt ceva pentru mine? Numai pentru mine?... Nu Din rugăciunile mele am lăsat-o vreodată pe ea? Din gândirea mea a lipsit ea? Maria? O nu! [...] Nu! Fără ea ar fi raiul pustiu» [...] Umbra lui îi șoptea în gânduri lungi *tocmai ceea ce voia* el să i se răspundă" (s. n.). „Misterul ce domină întreg procesul dedublării", bine potențat și prin atmosfera cadrului acestuia, cum s-a arătat[29], nu este orientat, după opinia mea, spre destrămarea sentimentului identității, nici asupra „vocilor" celor două părți implicate în dialog, ci fragmentul de text insistă mereu chiar asupra cugetării identice, ceea ce avertizează că nu avem aici incipitul procesului de despărțire a unității persoanei ori o frână în calea revelației fundamentale, care este „intuirea transcategorialului", ci relevă faptul că identitatea transcategorială nu este fundamental deosebită de identitatea personală, adică dezvăluie natura sinelui în unitatea *atman-brahman*.

Valoarea soteriologică a cunoașterii în concepția Upanișadelor este, de fapt, tocmai faptul că *atmanul* nu este altceva decât *brahmanul*, adică sufletul individual este nedespărțit de cel universal. „Cugetarea", asupra căreia Eminescu insistă, întârzie puțin procesul corporalizării umbrei, e adevărat, dar nu acesta este semnul specific al unei părți a individualității, ea este comună părților implicate în procesul dedublării. Această comuniune armonică a alcătuirii ființei descoperă în gândirea eminesciană un filon ideatic ce integrează identitatea și alteritatea în simultaneitate, așa cum în variantele *Luceafărului* era limpede pusă în evidență spiritualitatea orientală[30], în care eternul este simultan distinct și non-distinct de efemer: „Au nu sunt toate-nvelitori / Ființei ce nu moare". În același timp, în această falie, pe când se pregătea despărțirea ființei sale, în conștiința gânditoare a lui Dan apare ideea salvatoare în cuplul ideal, tot un fel de necesitate a unității originare. [citat cu transformarea Mariei] „O, ce liberă și ușoară mă simt, zise

[29] Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 17.

[30] Vezi, în acest sens, și Carmen Negulei, *Variantele „Luceafărului"*, în *Studii și eseuri*, Alfa Press, Cluj-Napoca, 1995, p. 73.

ea c-o voce de un timbru de aur. Nici o durere, nici o patimă în piept. O! Îți mulțumesc... Şi ce frumos îmi pai tu acuma... pare că eşti altul... pare că eşti din altă lume”.

Identitatea transistorică a individului, ca o culme a cunoaşterii de sine, deci şi ca o culme a pătrunderii în tainele Universului implică, în nuvela *Sărmanul Dionis*, totodată, în plan alegorico-narativ scindarea sinelui: „Dan văzu clar despărțirea ființei lui într-o parte eternă şi una trecătoare”. Imediat însă după corporalizarea umbrei, comuniunea se reia în acelaşi areal al unității de gândire: „Să urmăm, zise umbra torcând mai departe firul gândirii sale, gândiri pe care Dan le auzea ca şi când ar fi fost propriile lui cugetări”.

În nuvela lui Eminescu, apare astfel o a doua dedublare, despicare între ființa lui Dan şi umbra sa, la care s-ar asocia, după mine, alcătuirea ființei din *atman* şi *brahman*, ca o fantastică demonstrație a sinelui upanişadic. Este un altfel de dublu, nu cel al metempsihozei, adică cel determinat de şirul de oameni trecători din omul veşnic, ci cel al despărțirii dintre partea eternă a sufletului individual şi eternitatea Absolutului, tocmai cea care este revelația întru unire, identificare în „Acesta eşti tu”. Astfel, perspectiva salvării prin *alter*, ca existență a celuilalt, şi chiar a reintegrării *alter*-ului se transfigurează în mod exemplar în nuvela fantastică eminesciană într-o simultaneitate interşanjabilă, *identitate şi alteritate.*

Acest dublu veşnic poate fi asimilat cu cel de al doilea sistem al regăsirii de sine a personajului eminescian, caracterizat de forțe centripete, cu o mişcare pulsatorie, cum precizează Călin Teutişan.

Relația omului trecător cu umbra sa veşnică este una prietenoasă, la fel de neangoasantă este scena scindării eului, fapt special, marcând cu o certă amprentă eminesciană acest motiv ori simbol romantic al dublului. Natura specială a dedublării din *Sărmanul Dionis* a fost remarcată într-un mod general, oarecum apropiat de observațiile mele şi de critica specializată, Eugen Simion scriind: „Această despărțire (sau alegere a părților) generează la eroii din *Sărmanul Dionis* un

sentiment de eliberare morală prea puțin comun scrierilor romantice ce dezvoltă motivul dedublării ființei”[31].

Marea aventură o începe ipostaza personajului numit Dionis, în momentul confuz şi difuz al prefigurării, prin magie, a identităților avatare, ca o comunitate indistinctă: „O *voluptate sufletească* îl cuprinse – mai întâi i se păru c-aude şoptirea acelor moşnegi bătrâni care, pe când era mic, îi povesteau în timp de iarnă, ținându-l pe genunchi, poveşti fantastice despre zâne îmbrăcate în aur şi lumină [...] El nu se mai îndoia... de-o mână nevăzută el era tras în trecut. Vedea răsărind domni în haine de aur şi samur, îi asculta de pe tronurile lor, în învechitele castele, vedea divanul de oameni bătrâni, poporul entuziast şi creştin undoind ca valurile mării în curtea Domniei – dar toate erau încă amestecate”. Dan merge mai departe, în ascensiunea metafizică a căutării de sine şi, tot în momentul prim al contactului cu cartea magică a lui Zoroastru, înaintea magicei schimbări între el şi umbră, apare, în locul *voluptății* sufleteşti, o mare linişte, în care se insinuează ideea atât de eminesciană a uitării de sine, a contopirii cu unitatea armonică a lumii naturale: „Tăcerea era atât de mare încât pare că aude gândirea, mirosul, creşterea chiar a unei garoafe roşii şi frumoase ce creştea într-o oală între perdelele ferestrei lui”.

Totuşi, învățatul Ruben îl avertizează pe Dan că în spațiu, nu în timp, „comportamentul transgresiv” este parțial – avatarul care ține locul celui care vrea să scape de greutatea corpului omenesc –, nu este întreg „căci întreg fiind ***ți-ar nega existența***”. Asupra naturii dublului veşnic, nu a celui istoric (Dan/Dionis), ca şi asupra *simultaneității (deosebire dintre om şi Dumnezeu),* apoi unificată textual cu simultaneitatea vis/realitate în care evoluează Dionis/Dan, ca ambiguitate structurală, voi reveni, cu altă ocazie.

Pe de altă parte, este adevărat că atotputernicia lui Dumnezeu este însăşi simultaneitatea, pe când asemănarea cu

---

[31] Eugen Simion, *Proza literară a lui Eminescu*, în *Eminescu. Proză literară,* Ediție îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu, cu un studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. XXXVI.

Dumnezeu a omului veşnic, deci a celui care este prototip, arheu, este numai o bucată din atotputernicie, din simultaneitate. Umbra, omul cel veşnic, poate cu excepția prototipului Zoroastru, nu poate accede la ceea ce nu este în sine, în suflet. Prin transferul dintre personajul Dan-Dionis şi umbră, „reorganizarea ontologică a ființei", salvare posibilă din parțialitatea istorică a învelişurilor, prin condiția de *om veşnic*, arheul ca prototip = umbra, în cazul acesta omul în care „e un şir nesfârşit de oameni", Magul Zoroastru, şir din care apar destine excepționale, poate, precum Dionis şi Dan, dar care la limita experienței ultime, eliberat de partea trecătoare a identității, nu poate accede la *fața lui Dumnezeu* din cauză că „dacă nu-l ai *în tine*, nu există pentru tine şi în zadar îl cauți". Dan este prevenit că nu poate căpăta decât „o bucată din atotputernicia lui Dumnezeu". Tot astfel, trebuie să-l ai în tine pe altul, pentru ca acesta să existe pentru tine şi trebuie să fie închipuit ca o compensație, ca o alternanță de dominante ale personalității.

Intuiția poeților din toate timpurile atestă ceea ce vechile filosofii indice cuprindeau în celebrul refren upanişadic *Tat twam asi*, în care corelativul indistincției eurilor era cuprins ca dat al lumii, întrucât Absolutul şi individualul deveneau identice în esență, revelate în formula sinelui: atman = brahman („acesta eşti tu"). De asemenea, în metafizica indiană, eul empiric este diferit de Sinele adevărat şi etern, întrucât eul este o entitate difuză, instabilă, în perpetuă intersectare de cauze, în consecință este fals, neadecvat adevărului. Sinele upanişadic poate fi apropiat de sinele lui Jung, cel care cuprinde „scânteia divină", după cum uneori se intuieşte[32]. Sinele lui Jung este cu totul diferit de cel al lui Freud, a cărui psihanaliză a influențat decisiv gândirea interpretativă contemporană, fiind chiar opusul acelui rezervor de subterane refulări şi energii haotic-sexuale. Sinele upanişadic, pe de altă parte, este un sentiment al descoperirii profunde a naturii sufletului, individualul nefiind exclus din universal,

[32] Ioana Lipovanu, *Un menhir. În umbra minus-cunoaşterii*, Editura Herald, Bucureşti, 2001, p. 240.

precum nici universalul nu poate exista decât prin individual. Reflectarea acestei relații în ecuația individualitate-alteritate pare de neînțeles pentru perspectiva de gândire care, în tradiție psihanalitică, consideră scindarea eului ori despicarea personalității ca simptom capital de schizofrenie, despicare prin care se presupune că eul se alienează prin alunecarea în alteritatea străină şi distrugătoare. Psihiatric, aceasta se traduce prin discordanța interioară, prin senzația că avem în noi doi ori mai mulți oameni. Numai că, chiar psihiatria modernă, europeană şi americană, începând cu mijlocul secolului XX, a ajuns la alte concluzii, respectiv aceea că personalitatea multiplă este un dat normal al individului, iar coeziunea eului, unitatea lui este un proces câştigat numai prin educație şi selecție, în funcție poate, aş zice, şi de ceea ce s-a numit prin afinitățile elective, extinse însă la întregul mediu al existenței concrete.

Presiunile excesive ale supraeului freudian ori ale lumii exterioare, ca şi năvălirile sinelui instinctual şi magmatic pot destabiliza eul freudian, pe când în perspectiva actualilor psihiatri, destabilizarea nu se produce în acelaşi fel, îngăduind apariția unor *alteri* care sunt resimțiți ca un alt eu, nepatologic: „Personalitatea multiplă este, de asemenea, una dintre cele mai uimitoare şi neobişnuite condiții mentale cunoscute. Existența unor alter-personalități, aparent separate şi autonome, care-şi alternează controlul asupra comportamentului individului, provoacă fascinație internă asupra unora şi proteste de neîncredere din partea altora”[33]. Mulți cercetători medici citați de autorul sintezei amintite mai sus vorbesc de alterarea simțului de identitate ca de o *disturbanță*, de stări de identități alternative care pretind independență una față de cealaltă. Întreaga investigație psihiatrică şi psihică se bazează medical pe fenomenul mental al disocierii ca „principiu general care guvernează mecanismul normal psiho-nervos şi de aceea numai în forme foarte bine definite este patologic” (p. 123). Taylor şi Martin (1944), în prezentarea lor detaliată asupra personalității multiple, exprimă ideea că există un continuum care se întinde

---

[33] Frank W. Putnam, *Diagnostic şi tratament în sindromul de personalitate multiplă*, traducere de Irina Petraş şi Laura Poantă, în manuscris.

de la experiențe normale (e.g., visul diurn) la personalitatea multiplă. Aşadar, scindarea eului nu mai este privită în mod necesar ca un sindrom de alienare. „Câți oameni sunt într-un singur om?" Întrebarea eminesciană este, deci, perfect articulată pe o minte introspectivă, adânc introspectivă, şi nu are nimic bolnav într-însa.

Cum spuneam, în nuvela *Sărmanul Dionis*, se poate detecta o a doua dedublare, o „despicare" a lui Dan şi a umbrei sale: „Dan văzu clar despărțirea ființei lui într-o parte eternă şi una trecătoare...". Este o dedublare în care se reflectă procesul invers al scufundării în sine din mentalitatea vedică, sâmburele de dumnezeire, partea veşnică a eului, apare aici sub forma umbrei, care apoi are transparența luminii, când urcă în cerul eternității. Sufletul individual rămâne pe pământ, coborât într-un somn al uitării, pe când partea netrecătoare accede la experiențe liminale de dincolo de lume. Revenirea la locul lui de pe pământ este însoțită de o amintire difuză, aşa cum este de fapt eul empiric în alcătuirea lui funciară. Este un alt fel de dublu, nu cel al metempsihozei, ci al despărțirii dintre partea eternă şi cea supusă trecerii, dintre eul empiric şi sinele veşnic.

Aceste străfulgerări se regăsesc în modul de gândire poetică prin care se „încheagă" multe poeme eminesciene şi blagiene, pe filonul unei nedramatice, senine ori magice „descoperiri" a sinelui, în sensul „chipului lui Dumnezeu în om" ori a „scânteii divine", dincolo şi invers orientat față de ceea ce fenomenul modern al scindării personalității presupune a fi alienant, întrucât partea veşnică a eului poate avea consistență şi chiar individualitate textuală, precum umbra lui Dan. Respectiv, sciziunea romantică a dublului ori cea formativă a eului poetic, promovat programatic în expresionism, fie profetic, fie narcisiac ori dionisiac, incumbă o alunecare nealienantă, şi adesea eliberatoare, înspre dedublare sau chiar preferată transgresare senină a eului freudian şi ipostaziere într-un *alter ego*. „Nici-o scânteie-ntr-însul" spune semnificativ Eminescu despre o ființă goală ori golită de trăire sufletească, în sensul necomunicării cu sferele universului şi care nu poate fi detaşată de imediatul contingent.

Alteritatea alienantă, consecință a scindării tragice a eului menține încă într-o blocadă curioasă toată literatura interpretativă a fenomenului literar şi semantico-textual al apariției în textele literare a *alter*-ilor.

În *Sărmanul Dionis*, sentimentul intimității cu celălalt accede spre substanța poetică a simțirii şi dintr-o altă perspectivă. Arheul, monada etern rătăcitoare, „omul cel veşnic, din care răsar tot şirul de oameni trecători, îl are fiecare lângă sine, în orice moment... este umbra ta". Este, deci, partea universală a sufletului, scânteia de lumină divină, cu firea ei cea vecinică. Schimbul pus la cale de meşterul Ruben pentru Dan este lămuritor în mai multe privințe, experiența trăirii în viitor, „acum am doi oameni cu totul deosebiți în mine", situație în care Dan, cel ce se exprimă astfel nu se crede depersonalizat şi nici nu-şi pierde identitatea, aparent transformată: „Şi ce cunoscute-i păreau toate. El nu mai era el. I se părea atât de firesc că s-a trezit în această lume. Ştia sigur că venise în câmp". Ceea ce avertizează că, în plan textual, Dionis nu a devenit ficțiune, susținută de gândirea lui Dan"[34], cu toate că textul ambiguizează ficțiunea sub formă de vis, rezultatul este că „acum am doi oameni cu totul deosebiți în mine". Într-o lume semantică posibilă a textului nuvelei, întregul care proiectează un joc şi o ambiguitate permanentă, în care se intersectează totuşi regnuri ontologice diferite, într-o convenție a realului şi irealului drept complementaritate, se poate observa o adevărată şi paralelă punere în abis, exprimată textual prin: „Câți oameni sunt într-un singur om?" şi „acum am doi oameni cu totul deosebiți în mine".

Nu mai puțin semnificativă este următoarea replică a Umbrei: „Adâncimea mea tu o ai în tine, numai încă nedescoperită. Crezi c-ai pricepe ceea ce zic dacă n-ai fi de firea mea? *Crezi că te-aş fi ales de discipul al meu de nu te ştiam vrednic şi adânc?* ***Tu eşti ca o vioară în care sunt închise toate cântările,*** *numai ele trebuiesc trezite de-o mână măiastră, şi mâna ce te va trezi înăuntrul tău sunt eu"*. Dacă

---

[34] Cum subtil se argumentează din perspectiva memoriei identității şi a solipsismului în articolul semnat de Daniel Diaconu.

celălalt nu este străin, *alter*-ul fiind tot un eu, un alt eu, şi nu altcineva „sub această formă de opacitate a celuilalt”, cum zice Eugen Coşeriu, atunci avem aici nu numai regăsirea de sine în unitate, unicitate ori totalitate care tinde spre reintegrarea alter-ului, ci pur şi simplu explorarea alter-ului, ca un alt eu. De unde lipsa totală, în plan semantic, a angoasei, a ruperii, a scindării ca dramă, ci numai căutarea *alter*-ului din şirului celor născuţi din omul veşnic, ori, şi mai profund, întru căutarea sinelui în archeul cu fire netrecătoare, pe care-l purtăm, unii dintre noi, în adâncimile eului. În cele din urmă, marea aventură a cunoaşterii de sine este pe măsura curiozităţii ori puterii de a trezi o cântare ori alta din *vioara* ***în care sunt închise toate cântările.***

Résumé

Amita Bhose a démontré, dans son étude consacrée à la nouvelle *Sărmanul Dionis*, que les idées de base concernant la relativité du temps et la métempsycose participent de la philosophie indienne; c’est toujours à l’influence de la philosophie indienne que Eminescu est redevable pour le sens philosophique du rêve.

En ce qui concerne la relation entre l’identité et l’altérité (vue en tant qu’opposition ou bien en tant que dualité), suivant la perspective de la doctrine hindoue, on peut affirmer que ces deux aspects-là témoignent de la solidarité, puisqu’il s’agit de la polarisation antagonique de l’Un. Autrement dit, en pareil cas il s’agit d’une circonstance homologue à ce que V. Lovinescu a décrit, par «un paradoxe souverain», à savoir le fait que «la dualité soit la preuve maîtresse de l’Unité», tout en précisant que les termes de la dualité sont tantôt antagoniques, tantôt unis.

Dans *Le pauvre Dionis* on rencontre les deux facettes de la dualité, voire l’identité du moi, de sa mémoire, passe par le biais de l’intégration dans l’âme (là où gît le temps et l’espace du monde) de tous les avatars, c’est-à-dire comprend

en soi toutes les «mémoires des identités de soi des consciences des avatars». Cette idée peut être soutenue également en analysant certaines notes faites par Eminescu. En définissant ce que Eminescu a nommé *la mémoire de l'identité*, on peut y inclure, tout d'abord, l'identité personnelle de chaque avatar, puis «la mémoire de l'existence avatar», en tant que second type de mémoire. Cependant, selon nous, «la mémoire de l'identité que la mort pourrait anéantir ou non» caractérise non seulement la série d'existences avatars pris ensembles; à notre avis, elle porte en soi la même unité que la mémoire personnelle : les deux mémoires peuvent souffrir de l'oubli, de l'obnubilation, de la perte (par la mort) ou de la récupération, de l'anamnèse partielle de la condition originaire. Néanmoins, il est parfaitement vrai que l'analyse du *Pauvre Dionis*, le chef-d'œuvre fantastique de la prose éminescienne, peut faire ressortir deux types d'identités dans lesquels la retrouvaille de soi en tant que totalité passe par la réintégration de l'altérité. Celles-ci seraient représentées par le double possible (que l'on peut nommer «double historique»), d'une part, et «le double éternel», d'autre part. En essence, ce dernier est représenté par l'ombre, bien que son statut textuel soit plus complexe, voire même interchangeable.

Les deux contextes significatifs dont l'analyse permet de découvrir toute la complexité de l'altérité fonctionnelle dans ce texte et que l'on peut considérer comme aphorismes du dédoublement sont, à notre avis, les suivants: *maintenant j'ai deux hommes, parfaitement différents, abrités en moi* et (le plus connu) *Combien d'hommes y a-t-il en un seul homme?*

Ecouri gotice în *Strigoii*

Ana-Maria ŞTEFAN

O sursă clasică – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* a lui G. Călinescu – îl califica pe Mihai Eminescu, pornind de la analiza *Rimelor alegorice* în paralel cu aceea a *Strigoilor*, drept „mare poet al fantomaticului enigmatic şi al morţii”[1]. Se remarca, deopotrivă şi cu aceeaşi ocazie, încetinirea „macabră, cu prea mult cadaveric”[2] a evenimentelor în *Strigoii*. Observaţiile de mai sus se constituie în puncte de plecare ale prezentului studiu; fantomaticul, enigmaticul, mortuarul, macabrul, cadavericul – reprezintă nişte componente de bază ale esteticii goticului, care s-a instituit într-o veritabilă tradiţie în cultura occidentală a secolelor XVIII şi XIX. Interesul romantic pentru medievalitate a avut drept consecinţă o revigorare a gustului pentru goticul arhitectural şi apariţia genului literar gotic – vehicol al viziunii romantice standardizate asupra Evului Mediu „întunecat”. Se pare că Horace Walpole a scris prima operă reprezentativă a genului – *Castelul din Otranto* (1764) –, inspirat fiind de atmosfera reşedinţei sale neobişnuite: un castel gotic miniatural de la periferia Londrei. De asemenea, Mary Shelley povesteşte, în prefaţa la *Frankenstein*, despre sejurul în Elveţia în timpul căruia a fost conceput romanul, în cadrul unui concurs literar propus de Byron şi inspirat de atmosfera lugubră a castelului în care locuiau: „«Să scrie fiecare o poveste cu fantome»,

---

[1] Ediţia a II-a, revizuită şi adăugită, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Minerva, 1982, p. 468.

[2] Idem, *ibid.*

spuse Lordul Byron, şi am acceptat propunerea."[3] Printre participanţii la concurs nu se afla doar creatorul lui Manfred, ci şi părintele lui Alastor, dovadă a fascinaţiei exercitate de estetica goticului asupra poeţilor romantici englezi[4].

Eminescu a avut acces nu doar la literatura germană inspiratoare sau integrată genului gotic – în Germania, goticul a îmbrăcat forme integrabile mişcării revoluţionare *Sturm und Drang*, prin critica socială incisivă şi anticlericalism –, ci şi la poezia engleză cu accente gotice: Byron şi Shelley fără doar şi poate[5]. Privit din această perspectivă, poemul *Strigoii* nu conţine „prea mult cadaveric", ci exact cât îi trebuie pentru a se integra acestui gen, ale cărui avataruri erau încă în vogă în literaturile germană, engleză şi franceză, la data conceperii operei eminesciene.

O atare lectură a poemului *Strigoii* impune, însă, o ramificare a argumentaţiei pe două nivele: estetic, respectiv istoric. De dragul viziunii complexe, am optat pentru termenul *gotic* – limitativ – pentru a desemna aspectele istorico-mitice de sorginte germanică incluse în poemul eminescian. Încă din 1909, printr-o serie de studii apărute în revista „Transilvania", Alexandru Bogdan semnala deja influenţa *Eddelor* asupra poemului lui Eminescu[6]. Acelaşi critic de la începutul secolului trecut remarca minuţia de care dă dovadă poetul în construirea cadrului istoric, dar şi combinarea elementului istoric atestat cu elemente imaginare.

---

[3] V. Mary Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, Penguin Popular Classics, Penguin Books, 1994, p. 7.

[4] Fred Botting, *Gothic*, London & New York, Routledge, 1996, p. 98-101.

[5] V. Dumitru Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Ion Apetroaie, Iaşi, Junimea, 1987, *notă*, p. 165: „Cert este că romantica engleză l-a interesat de aproape [pe Eminescu] în timpul anilor de studii la Berlin. Dovada o face manuscrisul Academiei nr. 2276, unde la filele 6 şi 26 sunt note cu privire la Byron şi Shelley, la pesimismul lor social, şi caracterizări ale unora dintre operele lor. (…)".

[6] V. şi Mihai Eminescu, *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, vol. III, Poezii tipărite în timpul vieţii: Introducere. Note şi variante. Anexe, Iaşi, Moldova, 1998, p. 190-191.

Pentru cititorul de azi, lectura *Strigoilor* prezintă un interes nou, de orientare – să zicem – antropologică. Uimeşte interesul acordat încă de anumite cercuri, mai mult sau mai puţin avizate, presupusei identităţi get – got. În acest context, Jordanes şi Carolus Lundius sunt încă autori foarte frecventaţi, care furnizează combatanţilor principalele argumente de ordin geografic, istoric, etimologic, în susţinerea unei cauze longevive. De o remarcabilă acurateţe la Eminescu este descrierea fenomenului migraţiei. Asocierea neamului altaic al lui Harald, cu varianta Arald – nume germanic al mai multor regi scandinavi şi duci ai Kievului – cu neamurile germanice închinătoare la Odin este justificată istoric, înaintarea avarilor spre hotarele răsăritene ale Europei realizându-se concomitent cu ultimul val migrator teutonic[7].

> „Domnind semeţ şi tânăr pe roinicele stoluri,
> Căror a mea fiinţă un semizeu părea,
> Simţeam că universu-mi la pasu-mi tresărea,
> Şi naţii călătoare împinse de a mea,
> Împlut-au sperioase pustiul pân' la poluri.
>
> Căci Odin părăsise de ghiaţă nalata-i domă.
> Pe zodii sângeroase porneau a lui popoară;
> Cu creştetele albe preoţi cu pleata rară,
> Trezeau din codri vecinici, din pace seculară,
> Mii roiuri vorbitoare, curgând spre vechea Romă."[8]

Această desfăşurare de forţe între Volga şi Nistru va culmina, cum sugerează versurile de mai sus, cu întemeierea vremelnicului regat avar şi ocuparea Romei de către longobarzi.

De interes pentru criticul literar este presiunea pe care destinul individual o exercită asupra destinului istoric al protagonistului. Cucerirea militară îşi află corespondent în cucerirea erotică: Arald stăpâneşte „popoară" şi este, la rându-i, stăpânit de femeia de la Dunăre:

---

[7] V. A.C. Haddon, *The Wanderings of Peoples*, Washington D.C., The Cliveden Press, 1984, p. 45.

[8] Mihai Eminescu, ed. citată, vol. I, p. 107.

„La ce-ai venit, regină, aicea în pustiu?
Ce cauți la barbarul sub streşina-i de cetini? (...)

Mi-ai zis: «Aştept din parte-ți, o rege cavaler,
Că-mi vei da prins pe-acela, ce umilit ți-l cer...
Eu vreau să-mi dai copilul sburdalnic – pe Arald».

Şi întorcându-mi fața, eu spada ți-am întins.
Pe plaiuri dunărene poporu-şi opri mersul,
Arald, copilul rege, uitat-a Universul, (...)
De-atunci, învingătoareo, iubit-ai pe învins."[9]

Nu mai puțin remarcabilă este presiunea pe care destinul istoric o exercită asupra destinului personal, căci drama desperecherii are, pentru Arald, dincolo de consecințele imediate în plan personal, grave repercusiuni în planul istoric. Pentru Arald, moartea Mariei se adânceşte într-o criză ontică de proporții. Neîmplinirea, în existența lumească, a destinului personal este, în cazul său, completată de ratarea unui destin istoric, dar şi a unui destin mitic, prin eşecul etnogenezei avaro-dunărene. Soluția oferită lui Arald este una de compromis şi constă în valorizarea unei situații ilicite din punct de vedere istoric şi religios; evadarea în magic devine posibilă doar prin des-creştinarea recent convertitului Arald şi constituie abandonul unei misiuni princiare.

Mai mult, „dorința de întregire a factorului masculin prin cel feminin"[10], împlinită într-un alt plan decât cel al istoriei sau al mitului, blochează accesul la universalitate şi permanență. Dacă rețeta magică oferă şansa împlinirii personale la un alt nivel decât cel al existenței în real, nu există soluție compensatoare pentru eşecul aculturației. Întâlnirea dintre cuceritor şi cucerit (avarul întunecat şi „Dacia blondă") este redusă la dimensiunile metaforei erotice, sterilă din punct de vedere istorico-civilizator.

Revenind la primul nivel al analizei, semnalăm în poemul *Strigoii* o serie de aspecte care trimit la o estetică a goti-

---

[9] Ed. cit., p. 108.
[10] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 471.

cului şi includ poezia eminesciană într-un circuit european. Reacţia dură a lui Xenopol – „superstiţii (...) şi nimicuri nu ar trebui să intre în poesie. *Strigoii* lui Eminescu dovedesc o imaginaţie bolnavă”[11] – demonstrează eşecul lecturii, în lipsa unei racordări a textului eminescian la motive literare deja consacrate în spaţiul european. Balada *Lenore*[12] a lui Bürger fusese scrisă în 1774 şi îşi găsise deja ecou nu numai în literatura germană (*Die Braut von Korinth* a lui Goethe), ci şi în literatura engleză, unde romanul gotic era în ascensiune la acea dată. Eminescu – se ştie – cunoştea balada lui Bürger, „a reţinut din ea unele elemente, dar a realizat ceva nou ca subiect, ca fantezie, ca vers.”[13]

Coborând în ambiguitatea unei istorii nescrise, poetul se serveşte de datele esteticii goticului pentru a soluţiona un şoc cultural: contrastul între o existenţă nomadă şi una sedentară, între bărbatul brun al „codrilor de brazi” şi femeia bălaie dunăreană, între zeii Nordului şi Dumnezeul creştin. „Suflarea măreaţă”[14] despre care vorbeşte Maiorescu cu referire la *Strigoii* se racordează perfect, chiar dacă nu şi programatic, la teoria sublimului a lui Edmund Burke, considerată, până la apariţia aşa-zisului gotic *fin-de-siècle*, drept fundamentul estetic al goticului occidental. Există o remarcabilă similitudine între decorul construit de Eminescu drept cadru de desfăşurare a dramei din *Strigoii* şi spaţiul gotic-tip al primei vârste a goticului, aflat sub incidenţa sentimentului de teroare teoretizat de Burke: codrul întunecat, cripta, grota. Precedând ceea ce specialiştii fenomenului gotic numesc „prăbuşirea în oroare”, această primă reţetă a goticului nu cunoaşte obsesiile darwi-

---

[11] Scrisoare către Iacob C. Negruzzi, Paris, 8 Aprilie 1878, în Ilie E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, vol. IV, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice „Bucovina”, 1933, p. 56-57.

[12] Dumitru Caracostea semnalează chiar o tentativă a lui Eminescu de a-l traduce pe Bürger; v. *Lenore. O problemă de literatură comparată şi folklor*, Bucureşti, Atelierele Grafice „Cultura Naţională”, 1929, p. XVII, nota 2.

[13] Dumitru Murăraşu, *Mihai Eminescu. Viaţa şi opera*, Bucureşti, Eminescu, 1983, p. 137.

[14] Scrisoare către Nicolae Gane, Bucureşti, 6/18 Decemvrie 1876, în I.E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, III, 1932, p. 180.

niene ale dezarticulării ființei umane, exploziile atavice ale animalității, mozaicarea lumii fizice prin estomparea limitelor dintre elemente şi regnuri[15]. Arald şi Maria – cuplu exemplar – îşi păstrează perfecțiunea fizică dincolo de moarte: farmecele trupului viu sunt suplinite de frumusețea spectrală.

Strigoii lui Eminescu, prin urmare, care reeditează un motiv folcloric universal, se integrează cu succes în tradiția gotică a marilor romantici europeni şi ne permite să-l plasăm pe Arald alături de Bătrânul Marinar şi Alastor, şi pe Eminescu alături de Coleridge şi Shelley.

Bibliografie selectivă

- Caracostea, Dumitru, *Creativitatea eminesciană*, ediție îngrijită, studiu introductiv şi note de Ion Apetroaie, Iaşi, Junimea, 1987.
- Caracostea, Dumitru, *Lenore. O problemă de literatură comparată şi folklor*, Bucureşti, Atelierele Grafice „Cultura Națională”, 1929.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revizuită şi adăugită, ediție şi prefață de Al. Piru, Bucureşti, Minerva, 1982.
- Eminescu, Mihai, *Opere*, ediție îngrijită de Perpessicius, vol. I şi III, Poezii tipărite în timpul vieții: Introducere. Note şi variante. Anexe, Iaşi, Moldova, 1998.
- Murăraşu, Dumitru, *Mihai Eminescu. Viața şi opera*, Bucureşti, Eminescu, 1983.
- Todoran, Eugen, *Eminescu*, Bucureşti, Eminescu, 1972.
- Torouțiu, Ilie E., *Studii şi documente literare*, Junimea, vol. III şi IV, Institutul de Arte Grafice „Bucovina”, 1932, respectiv 1933.

*

- Botting, Fred, *Gothic*, London & New York, Routledge, 1996.
- Ferréol, Gilles şi Guy Jucquois (coord.), *Dicționarul alterității şi al relațiilor interculturale*, Iaşi, Polirom, 2005.

[15] V. Kelly Hurley, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the* fin de siècle, Cambridge University Press, 1996, *passim*.

- Focillon, Henri, *Evul Mediu gotic*, vol. II, „Biblioteca de artă. Arte şi civilizaţii", Bucureşti, Meridiane, 1974.
- Haddon, A.C., *The Wanderings of Peoples*, Washington D.C., The Cliveden Press, 1984.
- Henderson, George, *Goticul*, trad. de Gabriel Gafiţa, „Curente şi sinteze", Bucureşti, Meridiane, 1980.
- Hurley, Kelly, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the* fin de siècle, Cambridge University Press, 1996.

Summary

Through constant appeal to Gothic themes, Eminescu's poem *Strigoii* makes up the basis for a twofold Gothic perspective: aesthetic and historical. The Gothic aesthetics connects Eminescu's poetic vision to that of Western romantic poets, such as Byron, Coleridge and Shelley, while his historical conception of the ethno-genesis of the Romanian people brings forward details from a far past, that combine the scholarly ambiguity Goth – Geta, with a synthetic view of the migratory peoples' contribution to the Romanian history. The present approach underlines a clash between the personal needs and the historical mission of the protagonist – Arald (or Harald), king of the Avars –, as well as the abortion of a myth due to the failure of acculturation.

Un personaj eminescian ca ipostază a omului faustic

Lavinia Anamaria UNGUREANU

Dionis sau Dan, întruchipări metaforice, avataruri ale aceluiaşi individ metafizic, parte din Spiritul suprem, archaeul, pot fi interpretaţi ca ipostază a omului faustic eminescian. Exegeza pare a fi acordat o importanţă secundară acestei dimensiuni a textului. G. Călinescu[1] observă că spiritul faustian al personajului, omul-microcosmos, se manifestă prin atracţia către şi apelul la magie. Ioana Em. Petrescu[2] accentuează aceeaşi fascinaţie pe care o exercită magia, ca artă demiurgică, asupra personajului eminescian. Eugen Simion[3] analizează mai detaliat semnificaţiile nuvelei, oprindu-se şi asupra câtorva coordonate ale firii faustiene[4] a lui Dionis: curiozitatea deosebită pentru necromanţie şi astrologie, aspiraţia de a descifra sistemul metempsihozei, înclinaţia spre vis şi speculaţie metafizică, starea de atonie, melancolia.

Rosa Del Conte[5] merge, însă, pe o cale hermeneutică mai profundă, privind aventura metafizică a personajului emines-

---

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, ediţie îngrijită de Ileana Mihăilă, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1999, vol. 1 p. 161, vol. 2, p. 32-34.

[2] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 134, p. 141.

[3] Eugen Simion, *Proza lui Eminescu,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 81-143.

[4] *Ibidem*, p. 90.

[5] Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, ediţie îngrijită, traducere şi prefaţă de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Bu-

cian, din perspectiva gnostică a destinului omului în lume. Pornind de la această perspectivă, opera pare a vorbi de la sine despre tragismul dualității, ce definește condiția umană, dualitate care este, în mod paradoxal, premisa drumului sisific către măreția omului devenit zeu.

Concepția gnostică asupra lumii, despre care vorbește și Ioan Petru Culianu[6], aflată la baza nuvelei eminesciene și dovedindu-se a fi o grilă hermeneutică pertinentă, își găsește un complement teoretico-interpretativ în concepția lui Johann Wolfgang Goethe[7] despre creația universului și a omului. Ființa umană este considerată o ființă duală, creată din materie de către Lucifer, parte independentă și totuși condiționată de Dumnezeu-Tatăl, și căreia Elohimii i-au dat scânteia divină, pentru a tinde mereu spre creatorul universal, întru care își are, de fapt, originea.

Alături de aceste perspective critice asupra nuvelei, este utilă adoptarea teoriei lui Ioan Petru Culianu[8] în privința mitului faustic, tratat ca *intrigă vidă*, adică o schemă revalorificată semantic, în funcție de epoca al cărei *Weltanschauung* devine.

Dintre multiplele dimensiuni și atribute ale mitului faustic, care apar problematizate și la Eminescu, de obicei în legătură cu genialitatea, putem menționa: solitudinea mândră și disprețuitoare, nostalgia primordialului, nebunia ca sete de infinit, gândirea demiurgică, atracția către științele oculte, melancolia ca detașare ironică de contingent, aspirația spre libertatea totală a spiritului, recluziunea onirică, concentrarea în adâncimile sufletești, cu paradoxul expansiunii către înălțimile pentru care a fost creat, din perspectivă gnostică.

șulenga, postfață de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 384-391, p. 395-407.

[6] Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, ediția a doua, traducere de Tereza Culianu-Petrescu, cuvânt înainte al autorului, postfață de H.-R. Patapievici, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 14-15.

[7] Johann Wolfgang Goethe, *Poezie și adevăr*, traducere, prefață și note de Tudor Vianu, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 158-161.

[8] Ioan Petru Culianu, *Jocurile minții*, ediție îngrijită de Mona Antohi și Sorin Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 249-250.

La Eminescu, mitul faustic implică genialitatea depăşind viziunea romantică, mergând dincolo de umanismul renascentist, către o viziune modernă asupra omului, care devine Dumnezeu, devenind, de fapt, el însuşi, în sens gnostic.

Genialitatea faustică înseamnă, şi pentru personajul eminescian, *demonie*, concept despre care vorbeşte Johann Wolfgang Goethe în *Poezie şi adevăr*[9]. Demonia este *coincidentia oppositorum*, este forța creatoare de lumi, veşnica frământare, ca activitate neîntreruptă a omului pe pământ (faptă, mai ales în spirit, la personajul eminescian: Dionis sau Dan sunt amândoi preocupați de studiul metafizic, în defavoarea lumii contingentului, pe care o refuză). Ființa demonică este, de fapt, *daimon*, după exemplul anticilor[10], ființă al cărei atribut esențial este creația, deoarece este scânteie divină, *sclipire cerească,* în sens gnostic, având nostalgia unității inițiale, de unde şi plăsmuirea onirică a paradisului selenar la Eminescu.

Demonicul este şi nu este divin şi uman, drăcesc şi îngeresc, hazard şi providență, este o ființă fascinantă şi înfricoşătoare, cu o încredere nemărginită în sine, care atrage ludic şi (îşi) provoacă suferință, tinzând mereu către imposibil, prin supralicitarea posibilităților de existență. Aceasta este aspirația spre totalitate a ființei demonice, de unde vine şi măreția, ilustrată, în primul rând, prin inspirația creatoare (universul selenar însemnând o permanentă auto-edificare, ambiție demiurgică a omului faustic), voce a zeului ascuns în om, interioritatea profundă, numită *Innerlichkeit*, de care vorbeşte şi Thomas Mann[11] în eseurile sale, referindu-se la un celebru geniu demonic, Friedrich Nietzsche. Interioritatea profundă este adâncimea sufletească a lui Dionis sau a lui Dan, zonă privilegiată în adâncurile ființei umane, prin care se

[9] Johann Wolfgang Goethe, *op. cit.*, p. 384-386.

[10] Platon, *Banchetul*, traducere de Ştefan Bezdechi şi C. Papacostea, prefață de Ion Acsan, Editura Mondero, Bucureşti, 2003, p. 128.

[11] Thomas Mann, *Germania şi germanii*, eseuri, traducere din germană de Janina Ianoşi, prefață şi note de Ion Ianoşi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 191.

realizează, paradoxal, expansiunea individului etern către creatorul său, în care omul se oglindeşte, recunoscându-se.

Aventura faustică a lui Dionis se realizează prin intermediul unui pact demonic cu umbra, sensibilizare a archaeului, sub îndrumarea lui Ruben, care îi împrumută eroului cartea de astrologie conţinând formulele magice ale creaţiei primordiale. Astfel, experienţa metafizică apare ca expresie a unui „optimism antropologic delirant"[12], deoarece omul intuieşte în sine prezenţa individului metafizic, parte din Spiritul suprem, având astfel posibilitatea de a se (re)gândi ca microcosmos, parte din macrocosmosul care este Demiurgul-Tată, întru care şi prin care visează creator toate esenţele, toţi arheii, intrând în durată ca avataruri.

Atracţia Creatorului, izvor care se întoarce în el însuşi, trezeşte aceste avataruri către propria lor esenţă eternă, iar chemarea se concretizează în ruperea de contingent, abstragerea onirică şi creaţia cu ajutorul magiei-logos primordial. Ruptura de materie, străbaterea, trecerea prin moarte către perfecţiunea originară este ceea ce Rosa Del Conte numeşte, în sens gnostic, *peras*, iar pentru că ţinta personajului este transcendentul, accesibil la nivel oniric, adică prin creaţie, se operează „o conversiune a punctului de vedere, prin care este atinsă înţelepciunea unei viziuni din înalt", *metanoia*[13].

După străbaterea contingentului (pactul cu umbra, dezvăluire a sinelui demonic, prin care personajul „dobândeşte conştiinţa eternităţii, nu însă şi eternitatea"[14]), pământul este transformat într-un mărgăritar în salba iubitei, mărgăritar al cărui miez rămâne negru pentru ca sâmburele fiinţei este materia rea, egoismul luciferic, atâta vreme cât, din perspectivă gnostică, lumea este opera unui demiurg secund, demiurg rău, care fură scânteia divină, aspirând să se instituie ca prim creator. Acesta este Lucifer, după Goethe[15], creator nemărginit în sine şi totuşi condiţionat, ca parte din Dumnezeu-Tatăl.

---

[12] Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, p. 133.

[13] Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 390.

[14] *Ibidem*, p. 396.

[15] Johann Wolfgang Goethe, *op. cit.*, p. 158.

În urma străbaterii (*peras*) cheagurilor de eternitate[16] care sunt avatarurile, dar şi limitele archaeului, Dionis poate privi din înalt către Pământul micşorat şi are intuiţia, *sclipirea cerească* (pe care Mefisto o recunoaşte ca esenţă a omului faustic, în tragedia lui Goethe), obţinută prin *metanoia*, convertirea punctului de vedere. Această intuiţie se referă la conştientizarea faptului că „lumea e vis al sufletului nostru", adică neîntreruptă activitate creatoare de sine şi de cosmos a individului metafizic, prin explorarea tuturor posibilităţilor existenţiale, ca forme de autocunoaştere, până la dezvăluirea esenţei divine. Prin *metanoia*, omul se desprinde de ipostaza telurică în favoarea reîntregirii în ceruri, prelungind funcţia gândirii cu valoare de *logos*, moştenită indirect de la creator, prin Lucifer.

Paradisul selenar gândit, visat sau creat de Dionis este punctul terminus al unei *Weltanschauung* romantice, unde edenul oniric, proiectat prin intuiţia genială a artistului, este scopul periplului către împlinirea sinelui. Însă Eminescu pare a-şi depăşi epoca, mergând dincolo de această ţintă transcendentă, intuind, mai departe, că visul său plăsmuitor este parte a visului de creaţie macrocosmică, urmând a i se revela apoi identitatea de esenţă cu Tatăl, când Dionis va rosti orgolios-demonic: *Ta twam asi*.

Traseul devenirii către sine a omului faustic, simţindu-se exilat între contingent şi Absolut, este prezentat de Goethe[17], pornind de la lucrarea *Istoria bisericilor şi a ereziilor*, a unui gnostic pe nume Arnold. Teoria cosmogonică este preluată de către Goethe şi ilustrată şi în tragedia *Faust*, iar pentru nuvela eminesciană, al cărei fundament este gnostic în esenţă, teoria poate oferi o cheie pentru o interpretare pertinentă: Tatăl este punctul iniţial de la care se întrupează Fiul, apoi o a treia fiinţă divină şi apoi o a patra. Aceasta din urmă este chiar Lucifer. El conţine în sine, aşa cum vom vedea şi în cazul omului, o contradicţie: ca şi Creatorul său, e necondiţionat, totuşi cuprins şi mărginit prin El. Lucifer a căpătat întreaga putere creatoare,

---

[16] Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 396.
[17] Johann Wolfgang Goethe, *op. cit.*, p. 158-161.

din care a luat naştere toată ființa, tot ce există, pentru că Lucifer este capabil de o infinită activitate. El i-a făcut pe îngeri după asemănarea sa, de fapt reflecție a Tatălui, dar cuprinşi şi mărginiți prin el.

În glorie, ca şi Dionis în universul din lună, Lucifer îşi uită originea, aceasta fiind nerecunoştința primordială, *hybris*, orgoliu demonic. Lucifer se crede singur creator, fără nici o altă determinare, se crede însuşi Dumnezeu, iar toată creația se concentrează în jurul său (viziunea Infernului dantesc îl are în centrul Pământului tot pe Lucifer). Materia creației, adică tot ce este negru, greu, tare şi întunecos, dur şi opac, vine în ființă telurică din Ființa divină, omul fiind tot atât de absolut puternic şi etern ca şi Demiurgul prim, dar mărginit prin el. Prin concentrarea lui Lucifer în sine însuşi a luat naştere nefericirea în lume, însă Elohimii au dat Ființei infinite puterea de a se extinde şi de a se mişca înapoi către izvorul inițial. Aceasta este expansiunea firii faustice geniale, complementară concentrării şi opusă ei, expansiune de fapt a întregii creații către punctul matrice, Tatăl. Este ceea ce Goethe numeşte *etern-femininul* mântuitor în *Faust*, frământarea expansiv creatoare a naturii şi a ființei umane.

Paradoxul se identifică şi la personajul faustic eminescian, care plonjează în adâncimile sufletului său, realizând astfel reintegrarea, prin expansiune, în Spiritul suprem, către care tinde întreaga creație. După Goethe, omul a fost creat astfel pentru a restabili aceasta legătură originară cu divinitatea. Omul este o ființă duală, jumătate materie, jumătate spirit, Lucifer şi Elohim, concentrare şi expansiune, conştiință mărginită, putere limitată, dar şi intuiție a eternului şi voință nemăsurată de autodepăşire. Astfel, mântuirea omului apare ca fiind hotărâtă din eternitate, gândită etern necesară, omul trebuind să se înnoiască mereu de-a lungul întregii durate care este existența pe pământ, durată a ființei care îşi conştientizează devenirea către sine, către lumina din care a fost răpit de Lucifer.

Această teorie fascinantă poate explica felul în care, la Eminescu, are loc depăşirea concepției romantice în privința idealului existențial al geniului. La romanticii germani, ca

Hoffmann sau Novalis, punctul final al expansiunii pentru fantezia creatoare de lumi era regăsirea paradisului primordial. Dar personajul eminescian nu se mulţumeşte cu atât. El comite greşeala fatală de a spune *clipei frumoase faustiene* să se oprească în loc, negând astfel însăşi esenţa condiţiei umane, devenirea. Ideea reiese din impresia de plictis şi stagnare pe care le transmite paradisul selenar. Dionis aspiră să cuprindă raţional, cu mărginita minte omenească, infinitatea şi eternitatea divinului, pe care îl înţelege intuitiv, ca putere creatoare a fanteziei, vis în visul universal al Fiinţei, gândire în gândirea supremă întemeietoare. De aceea, îndrăzneşte identificarea cu Demiurgul pe cale raţională, eroarea renunţării la calea intuitivă, revelatoare, cea a adâncimilor sufleteşti, facilitând, paradoxal, expansiunea către etern.

Dionis greşeşte ireversibil când abandonează activitatea permanentă pe care o presupune spiritul creator şi îşi opreşte devenirea, dorind să pătrundă raţional esenţa *clipei faustice* şi cerând îngerilor să-i dezvăluie faţa lui Dumnezeu. El nu-şi dă seama că se află în dumnezeire şi că dumnezeirea se află în el prin intuiţia creatoare, la care ajunge prin separare, *peras*, şi apoi prin schimbarea privirii către ceruri cu privirea *din* înălţimile Absolutului. Separarea gnosticului, iar personajul eminescian este un astfel de gânditor, este condiţionată de solitudinea orgolioasă, de melancolia ca expresie a lucidităţii, în privinţa faptului că omul nu-şi are locul în lume, fiind creat pentru eternitate. Iar *metanoia*, convertirea perspectivei în favoarea privirii din înalt, este însăşi situarea omului în proximitatea divinului.

Însă încremenirea în contemplarea *clipei faustice* frumoase este cauza prăbuşirii, a gândul orgolios demonic provocând căderea, de aceea îngerii se întristează la cererea absurdă a lui Dionis de a vedea faţa lui Dumnezeu. În loc să se dăruiască total contemplării revelatorii a divinului, ca altădată Dante în Paradis, în finalul *Divinei Comedii*, Dionis aplică eronat o gândire autodistrugătoare, pe care Lucian Blaga ar numi-o *cunoaştere paradisiacă*.

Elohimii au îngăduit omului să refacă legătura cu divinul prin expansiunea permanentă către izvorul iniţial, posibilă prin

aventuri onirice, al căror sens nu pare a fi cel de a arăta că lumea este iluzie, ci, dimpotrivă, că, visând, ne însuşim gândirea divină, cu atributul esenţial al forţei întemeietoare. Acesta ar putea fi sensul visului eminescian, un vis faustic al participării la creaţie.

Ceea ce produce căderea este, după cum a prevăzut Ruben-Mefisto, încremenirea, plictisul, inactivitatea spiritului care se lasă copleşit de nebunia gândului demonic al dumnezeirii, autocontemplare narcisiacă ucigătoare în afara divinului.

Traseul existenţial al lui Faust eminescian este o strălucitoare aventură onirică (a se citi *creatoare*), pornindu-se de la magie – puterea creatoare a lui Lucifer şi starea genialităţii integrale la romantici (Novalis)[18], esenţa naturii umane. Magia favorizează capacitatea geniului faustic de a se pătrunde pe sine, de a se înţelege, prin revelaţia propriei adâncimi sufleteşti, care constituie şi punctul de mişcare al expansiunii către nemărginit. Revelaţia încetează când personajul se întreabă unde este Dumnezeu, dorind să-l contemple faţă către faţă, iar nu în oglindă, ca microcosmos.

Dar Faustul eminescian nu este damnat, aşa cum fusese în viziunea medievală, la Christopher Marlowe, ci este trimis în contingent, o formă posibilă de damnare în raport cu măreţia pierdută. Dionis este exilat din nou în lume, parcă pentru a-şi relua traseul expansiv, având ca premisă, de data aceasta, nu magia şi visul, ci singura şansă prin care omul are aici, pe pământ, sentimentul reîntregirii fiinţei: iubirea.

Pierderea paradisului celest înseamnă reintrarea în traseul devenirii, reluarea parcursului evolutiv al lui Faust, pedepsit să uite existenţa în proximitatea divinului. Iubirea apare ca modalitate de regenerare sufletească a omului, ca vis al unităţii pierdute, neutralizând conştiinţa morţii.

Însă Faustul eminescian rămâne nostalgic, melancolic în faţa oglinzii, contemplând imaginea cuplului demon-înger, fără a mai putea întrezări şi gusta măreţia inspiraţiei onirice plăsmuitoare. De aici şi până la strigătul de disperare expre-

---

[18] Nicolae Râmbu, *Romantismul filosofic german*, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 42.

sionist, la constatarea singurătății fundamentale a omului în lume, disperat în fața transcendenței goale sau care nu se mai arată, refuzându-se definitiv, nu mai este decât un pas. Deocamdată însă, iubirea este soluția compensatorie pentru faptul că, într-un moment de strălucitoare măreție, Dionis a privit înapoi, ca odinioară Orfeu, pierzând capacitatea expansiunii către divinitate, neputând să se lepede complet de sine însuşi în ipostaza de materie.

Faustul eminescian este Lucifer căruia i s-a mai oferit o şansă: aceea de a iubi[19], pentru a uita că trebuie să moară.

Bibliografie:

1. Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, ediție îngrijită de Ileana Mihăilă, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1999.
2. Culianu, Ioan Petru, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, ediția a doua, traducere de Tereza Culianu-Petrescu, cuvânt înainte al autorului, postfață de H.-R. Patapievici, Editura Polirom, Iaşi, 2002.
3. Culianu, Ioan Petru, *Jocurile minții*, ediție îngrijită de Mona Antohi şi Sorin Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, traduceri de Mona Antohi, Sorin Antohi etc., Editura Polirom, Iaşi, 2002.
4. Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfață de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj, 1990.
5. Eliade, Mircea, *Mitul reintegrării*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.
6. Goethe, Johann Wolfgang, *Poezie şi adevăr*, traducere, prefață şi note de Tudor Vianu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.
7. Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, postfață de Gheorghe Vlăduțescu, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989.
8. Mann, Thomas, *Germania şi germanii*, eseuri, traducere din germană de Janina Ianoşi; prefață şi note de Ion Ianoşi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

---

[19] Cf. şi Ioana Em. Petrescu, *op.cit.*, p. 135-141.

9. Mann, Thomas, *Pătimirile şi măreţia maeştrilor*, traducere din limba germană de Iosefina şi Camil Baltazar, prefaţă de Valeriu Râpeanu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1972.
10. Nietzsche, Friedrich, *Ecce homo*, traducere de Liana Micescu, Editura Centaurus, Bucureşti, 1991.
11. Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.
12. Platon, *Banchetul*, traducere de Ştefan Bezdechi şi C. Papacostea, prefaţă de Ion Acsan, Editura Mondero, Bucureşti, 2003.
13. Râmbu, Nicolae, *Romantismul filosofic german*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.
14. Schopenhauer, Arthur, *Studii de estetică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1974.
15. Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964.
16. Vianu, Tudor, *Eminescu*, prefaţă de Al. Dima, Editura Junimea, Iaşi, 1974.

Summary

In Eminescu's prose, the complex literary myth of Faust is illustrated by the two avatars of the metaphysical being in *Sarmanul Dionis*: the atheist Dionis and the monk Dan, both interested in alchemy, magic, philosophical matters. The multiple meanings of the Faustian myth seem to be connected to the destiny of the man of genius.

There are a number of profound levels of significance that reveal both the tragic side and the greatness in spirit of the Faustian character: proud disdainful solitude, nostalgia for the initial harmony of paradise, madness as perpetual striving for reaching infinity, God-like power of creation, melancholy as ironic detachment from everyday sordid life, liberty of spirit and thought, immersion into the depths of self. All these aspects facilitate the ascent of the Faustian genius towards the celestial divine Absolute, for which man is said to have been created, as the gnostic cosmogonic legend suggests.

The fall from grace of the Faustian genius is brought about by the fact that he stops being spiritually active and contemplates his happiness and greatness in a Mephistophelic „beautiful moment”. Becoming, towards revelation of the divine spirit inside, seems to be the tragic yet great mission of the man of genius. Contemplating himself as perfect unconditioned infinite God is the cause of the fall from grace. Love is the only chance for the Faustian genius to try to forget that man has been destined to die.

Studii culturale comparate

Un posibil ecou hegelian în lirica eminesciană

Leonida MANIU

Curentele de idei din filozofia germană de la mijlocul veacului al XIX-lea, cu o sferă de acțiune extrem de largă în întreaga spiritualitate occidentală, nu au rămas fără ecouri nici în cultura noastră. Studenții români, aflați la studii în Germania, au putut cunoaşte direct, în atmosfera unor dispute academice incitante, acest clocot ideatic, întreținut şi dominat de gândirea lui Kant, Hegel şi Schopenhauer. Respirând, în perioada studiilor de la Viena şi Berlin, un astfel de aer, Eminescu a asimilat *nolens volens* o dată cu punctele de vedere ale filozofilor mai apropiați de cugetul său, Kant şi Schopenhauer, şi pe cele ale altora, mai puțin agreați. Într-o recomandare, pe care tânărul poet i-o face lui Slavici, mențiunea numelui lui Hegel rămâne, în ciuda unui avertisment lipsit de echivoc, concludentă sub acest aspect. Eminescu – scrie I. Slavici – „m-a îndrumat încă pe la sfârşitul anului 1869 să nu-mi pierd timpul cetind scrieri de ale filozofilor ca Fichte, Hegel şi Schelling şi nici scrieri de ale lui Kant să nu cetesc decât după ce le voi fi cetit pe ale lui Schopenhauer”[1].

Pentru noi, punctul de maximă înflorire a hegelianismului a coincis – după constatarea lui Tudor Vianu – „cu epoca de modernizare a principatelor române”. Grație colaborării unor atari îndemnuri spirituale cu împrejurări politice şi economice favorabile, s-a făcut „trecerea decisivă de la stilul răsăritean la stilul apusean al culturii”[2]. Şi, cu toate că nu se poate vorbi de o înrâurire a curentului hegelian asupra vreunui

[1] I. Slavici, *Amintiri*, Bucureşti, 1924, p. 105.
[2] Tudor Vianu, *Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974, p. 233.

filozof român şi nici asupra vreunui curent filozofic autohton, „întrucât tânăra noastră mişcare filozofică trăieşte în câteva opere răzlețe şi în câteva figuri, între care nu se poate lămuri vreo legătură de convergență care să permită încadrarea lor într-un curent”, totuşi „influența lui Hegel ca un izvor literar precis poate fi recunoscută în unele împrejurări”[3].

În acest sens, examinând scrierile politice şi literare ale poetului, eminescologii[4] au relevat existența în cuprinsul acestora a câtorva nuclee ideatice de posibilă proveniență hegeliană, precum teoria conservatoare a armoniei intereselor sociale prin păstrarea deosebirilor de clasă (I. Scurtu), lupta lui Eminescu împotriva liberalismului, concepția organicistă a statului, legătura stringentă dintre caracterul națiunii şi instituțiile ei, adâncirea în absolut a patriotismului eminescian (D. Murăraşu), imanența lui Dumnezeu în istorie, sensibilizarea procesului organic al istoriei prin comparația cu stejarul care se găseşte virtualmente în sâmburele de ghindă, legea continuității procesului istoric, care face din generația contemporană un reflex al trecutului şi un agent al viitorului, prețuirea cugetării generale a istoriei şi subevaluarea cugetării particulare a indivizilor (I. Lupaş), „atemporalul în istorie”, caracterul istoric al instituțiilor poporului, principiul unitar şi dinamic al lumii, subestimarea individului ca factor al istoriei (Tudor Vianu), identificarea vieții istorice cu „spiritul universului”, concepția „etern-prezentului” în istorie, a incognoscibilității principiului lumii, a „vicleniei rațiunii”, ideologia politică a poetului, în speță, filozofia statului (Al. Dima) etc.

În câteva situații însă, când ideile menționate mai sus se suprapun cu cele existente în gândirea lui Schopenhauer (concepția despre „etern-prezent” în istorie; viclenia hegeliană a rațiunii şi viclenia schopenhaueriană a instinctului), punctul

---

[3] Idem, p. 234-235.

[4] În studiul *Motive hegeliene în scrisul eminescian,* din volumul *Conceptul de literatură universală şi comparată* (Buc., Ed. Academiei R.S.R., 1967), Al. Dima trece în revistă pe cei mai cunoscuți istorici şi critici literari care s-au ocupat de ecourile filozofiei lui Hegel în gândirea lui Eminescu, precum I. Scurtu, D. Murăraşu, I. Lupaş, Tudor Vianu şi G. Călinescu.

de plecare şi argumentele cercetării stau sub semnul incertitudinii. În ciuda acestui fapt, tentaţia descoperirii de noi răsfrângeri filozofice hegeliene (sau de altă natură) în scrisul eminescian rămâne o ispită perpetuă. Câteva versuri din poemul *Împărat şi proletar*, altele decât cele citate de Al. Dima în studiul său[5], par a se acorda cu spiritul dialecticii marelui filozof.

După incendiarul rechizitoriu la adresa celor mai perfide forme de dominaţie şi oprimare ale unei „orânduieli" sociale „crude" şi „nedrepte" şi după îndemnul titanic al Proletarului de a o zdrobi din temelii, cea de a doua parte a marelui poem *Împărat şi proletar* este dominată de figura impunătoare şi enigmatică a Cezarului. Palid şi cufundat în gânduri, acesta trece în faetonul său somptuos prin mijlocul unei mulţimi „zdrenţuite", care, recunoscându-l, se dă la o parte plină de umilinţă, iar în locul murmurului de nemulţumire cu care ea ar fi trebuit să-l întâmpine, nu se aude decât vuietul undelor Senei, care lovesc malurile de granit „greu" şi ameninţător parcă. Privind-o de la înălţimea măririi sale, cu ochiul celui care pătrunde adânc în sufletul omenesc, Cezarul consimte să o salute la fel de tăcut. Fire trainice dar invizibile par să lege cu necesitate întreaga sa putere şi strălucire de gloata pe care în adâncul cugetului său nu poate decât să o dispreţuiască. Aici textul este destul de ambiguu, întrucât nu este limpede dacă Cezarul însuşi are conştiinţa acestui fapt sau dacă gestul pe care-1 face este menit doar să creeze impresia unui conducător binevoitor şi cu vederi largi. Nici comentariul liric al poetului nu este, sub acest aspect, mai puţin ambiguu:

„Pe malurile Senei, în faeton de gală,
Cezarul trece palid, în gânduri adâncit;
Al undelor greu vuiet, vuirea în granit
A sute d-echipajuri, gândirea-i n-o înşală;
Poporul loc îi face tăcut şi umilit.

Zâmbirea lui deşteaptă, adâncă şi tăcută,
Privirea-i ce citeşte în suflete-omeneşti,

[5] Vezi, în acest sens, nota 4.

Şi mâna-i care poartă destinele lumeşti,
Cea grupa zdrențuită în cale-i o salută.
Mărirea-i e în taină legată de aceşti.

Convins ca voi el este-n nălțimea-i solidară
Lipsită de iubire, cum că principiul rău,
Nedreptul şi minciuna al lumii duce frâu;
Istoria umană în veci se desfăşoară,
Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău.

Şi el – el vârful mândru al celor ce apasă –
Salută-n a lui cale pe-apărătorul mut.
De ați lipsi din lume, voi cauza-ntunecoasă
De răsturnări mărețe, mărirea-i radioasă,
Cezarul, chiar Cezarul de mult ar fi căzut.

Cu ale voastre umbre nimica crezătoare,
Cu zâmbetu-vă rece, de milă părăsit,
Cu mintea de dreptate şi bine zâmbitoare,
Cu umbra voastră numai, puteri îngrozitoare,
La jugu-i el sileşte pe cei ce l-au urât."

În linii mari, fragmentul reprodus cuprinde într-un mod extrem de concludent, după cum sperăm să arătăm, cei doi poli ideatici în jurul cărora s-a concentrat toată controversa filozofică din epoca studenției poetului în lumea germanică: schopenhauerianismul, agreat în mediile literare, şi idealismul postkantian, cultivat în lumea universitară şi reprezentat de Fichte, Schelling şi Hegel[6]. Aici ca şi aiurea în creația eminesciană, unde asistăm la întâlnirea zeilor nordici cu cei dacici sau cu cei meridionali, a lumii mitice cu cea istorică etc., Eminescu pune alături, prin mijlocirea imaginilor artistice, idei de sorginte diferită sau chiar de natură contradictorie pentru a da viață estetică gândului său.

Astfel, ideea pesimistă potrivit căreia la temelia a tot ceea ce ființează se află lupta oarbă pentru existență, egoismul

[6] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* (B.P.T.), Bucureşti, Editura Minerva, 1985, vol. II, p. 313.

şi răul este, aşa cum s-a evidenţiat deja în cercetarea de specialitate, de certă provenienţă schopenhaueriană. „Cezarul – scrie G. Călinescu – e un filozof schopenhauerian, încredinţat de universalitatea *principiului rău*”[7]:

> „… cum că principiul rău,
> Nedreptul şi minciuna al lumii duce frâu”

În acelaşi timp însă, ideea dependenţei puterii Cezarului tocmai de aceia care întruchipează principala „cauză” a „răsturnărilor” istorice, pe de o parte, ca şi cea a dependenţei mizeriei şi umilinţei acestora din urmă de însemnele puterii lumeşti a Cezarului, întrucât, deşi îl urăsc, ei se văd nevoiţi să devină un fel de „apărător mut” al lui, pe de altă parte, nu reprezintă în esenţă decât o inspirată sugestie artistică a raportului dialectic dintre stăpâni şi servi. Dinspre o anume gândire socialistă, „cu accente babuviste”[8], de care tânărul student nu era străin în această perioadă, nu putea să vină o atât de adâncă înţelegere a fenomenelor sociale şi politice, căci altminteri Proletarul n-ar fi chemat la reinstaurarea „vremilor aurite” ale mitologiei, ci ar fi privit spre o societate a viitorului. Din aceste raţiuni, ideea profundei intercondiţionări a tot ceea ce există în lumea materială şi spirituală nu putea fi însuşită decât din mediile universitare dominate de hegelianism. „Era cu neputinţă, – recunoaşte şi Călinescu – indiferent de specialitatea urmată, a nu respira aerul hegelian”[9].

În *Fenomenologia spiritului*, unul din cele mai abstracte „romane”[10] ale literaturii moderne, Hegel urmăreşte drumul pe care eroul principal al acestuia, spiritul, îl parcurge treptat începând din momentul contactului nemijlocit (adică prin simţuri) al conştiinţei cu realitatea şi până la stadiul cunoaşterii de sine prin concept. Pe scurt – observă C. I. Gulian – este vorba de „drumul cunoaşterii spre spirit, drumul spiritului spre cunoaş-

---

[7] Idem, vol. I, p. 51.
[8] Idem, p. 51.
[9] Idem, vol. II, p. 313.
[10] Idem, p. 323.

tere”[11]. În cea de a doua etapă a aventurii sale, aceea a conştiinţei de sine (adică, după depăşirea nivelului gnoseologic), spiritul îşi continuă mişcarea prin lumea stufoaselor probleme sociale, etice, ideologice etc. Acum, conştiinţa de sine descoperă atât contradicţia care există între *eu* şi *lume*, cât şi aceea dintre *eu* şi *tu*, ce caracterizează sfera raporturilor de rivalitate socială. Într-un atare context, întemeindu-se pe activitatea producătoare de bunuri materiale, Hegel pătrunde, prin memorabila analiză a raportului stăpân-slugă, în esenţa fenomenului oprimării şi al spolierii de orice natură.

Pentru stăpân, *lucrul* reprezintă un obiect al poftei sale de a avea, în vreme ce pentru slugă acesta constituie un prilej de creaţie. Prins într-un astfel de angrenaj, stăpânul domină sluga prin mijlocirea *lucrului* adică a *muncii*, iar posesia asupra *lucrului* şi-o exercită prin intermediul slugii. În consecinţă, stăpânul fără slugă nu înseamnă nimic, iar sluga, deşi e independentă prin raportul ei cu *lucrul*, rămâne dependentă de stăpân datorită legăturii ei cu *lucrul*. „Stăpânul – scrie Hegel – se raportează în mod mijlocit la slugă prin intermediul fiinţei independente, căci tocmai de către aceasta este legată sluga; ea este lanţul ei, de care sluga nu a putut face abstracţie în luptă, şi de aceea s-a dovedit ca nefiind independentă, ca având-şi independenţa în ce are natura lucrului. Stăpânul este însă puterea asupra acestei fiinţe, căci el a dovedit în luptă că această fiinţă nu valorează pentru el decât ca ceva negativ; întrucât el este puterea care domină această fiinţă, această fiinţă fiind puterea asupra celuilalt, în acest silogism, stăpânul are pe celalalt sub dominaţia sa. Tot astfel, stăpânul se raportează mijlocit la lucru prin slugă. Sluga, ca conştiinţă-de-sine în genere, se raportează şi ea negativ la lucru şi îl suprimă; dar lucrul este totodată pentru ea independent, sluga nu poate termina cu el până la a-l nimici; ea doar îl prelucrează. Stăpânului îi revine, dimpotrivă, prin această mijlocire, raportul nemijlocit, ca pură negaţie a lucrului, adică plăcerea; ceea ce nu i-a reuşit dorinţei îi reuşeşte stăpânului, de a termina cu lucrul şi de a

[11] C. I. Gulian, *Introducere în istoria filozofiei moderne*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 278.

găsi satisfacția în plăcere. Dorinței nu-i reușea aceasta, din cauza independenței lucrului; stăpânul, care a interpus însă sluga între lucru și el, se unește doar cu neindependența lucrului și se bucură de el în mod pur. Latura independenței el o lasă slugii, care o prelucrează”[12].

În mod indubitabil, cel de al doilea tablou al poemului *Împărat și proletar* reflectă, alături de înrâurirea schopenhaueriană, existența unui regim dialectic de intercondiționare între cei doi poli antitetici ai „orânduielii” înfățișată de poet, Cezarul și Proletarul, care în chip direct sau mediat nu putea să-și aibă obârșia decât în celebra lucrare hegeliană. „Dacă maniera lui Schopenhauer – scrie Călinescu, referindu-se la o situație identică cu cea de față – e vizibilă pretutindeni la Eminescu, aceea a lui Hegel rămâne complet străină și n-avem dovezi că poetul ar fi citit *Fenomenologia spiritului*, sau că s-ar fi lăsat câtuși de puțin captat de dialectica operei.”[13]. Ilustrul critic nu admite decât prezența unor „expresii hegeliene” sau pe cea a unor „idei secundare scoase în urma vreunei lecturi”, așa cum ar fi cele pe care le-a desprins din cunoscuta scrisoare a tânărului poet către Dumitru Brătianu[14], redactată în anul 1871, cu prilejul sărbătorii de la Putna. Or, demersul nostru critic a ținut să probeze cu argumente dintre cele mai relevante că într-o operă concepută în aceeași perioadă cu mai sus menționata scrisoare ideile hegeliene au pătruns și în țesătura acesteia tocmai pentru a da mai multă pregnanță și adevăr relațiilor necesare și indestructibile care transformă viața socială într-un adevărat mecanism coercitiv.

În esență, prin relevarea unui nou ecou[15] al filozofiei lui Hegel în spațiul creației eminesciene, mai exact spus în substanța ideatică a poemului *Împărat și proletar*, nu am făcut

---

[12] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului*, București, Editura Academiei R.P.R., 1965, p. 112.

[13] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 323.

[14] Scrisoarea în cauză cuprinde câteva din motivele hegeliene puse în lumină de I. Scurtu, D. Murărașu, I. Lupaș și Tudor Vianu.

[15] În studiul lui Al. Dima se arată că într-unul din manuscrisele poetului, versul „Bătrânul Demiurgos se opintește-n van” avea și o altă variantă: „Și spiritul universului se opintește-n van”, ceea ce atestă o certă înrâurire hegeliană.

decât să adăugăm încă o piesă la dosarul mai vechi al înrâuririlor gânditorului german asupra poetului. La drept vorbind însă, deasupra tuturor cercetărilor sau disputelor de acest fel, şi a căror importanţă nu trebuie absolutizată dar nici minimalizată în exegeza literară, spiritul critic nu poate să nu constate şi să nu admire cum, indiferent de obârşia sau de natura adeseori contradictorie a acestor idei, imaginaţia creatoare a lui Eminescu le-a topit şi le-a retopit până ce ele s-au cristalizat într-un întreg artistic unic şi revelator.

Zusammenfassung

Das Studium nimmt sich vor auf ein noch nicht wahrgenommenes womöglich hegelianisches Echo in Eminescus lyrischer Dichtung, aufmerksam zu machen. Es handelt sich um das Poem *Kaiser und Proletarier,* in dem wahrscheinlich die Idee der Abhängigkeit der Kaisermacht von der untertänigen Menschenmenge, die er begrüßt, einen hegelianischen Ursprung haben könnte:

„Verstehend grüßt sein Lächeln, geheimnisvoll, er schweigt.
Sein Blick, der in den Seelen der Menschen liest; die Hand,
Die Weltenschicksal meistert, den, Völkern Wege zeigt,
Sie winkt, sie grüßt die Menge, die sich in Lumpen neigt:
Der Größte auch muss wurzeln in seinem Volk und Land"

In der *Phänomenologie des Geistes* dringt Hegel durch eine bedeutende dialektische Analyse des Verhältnisses *Herr-Knecht* in die Essenz des Phänomens der Unterdrückung ein. Die europäischen Sozialisten hatten zu jener Zeit keine gründlichen Kenntnisse über dieses Phänomen.

Periplu poetico-metafizic eminescian

George POPA

În lectura poemelor la care ne referim mai jos, putem urmări trei planuri suitoare ale cugetării poetice eminesciene. În poezia *Când însuşi glasul gândurilor tace* se petrece un vis având loc în sfera ontică umană, un vis care însă nu are împlinire. În poemele dezvoltând metafore absolute, visul uman se absolutizează, model pentru supreme aspiraţii în sfera omenească. Iar în *Luceafărul* are loc ieşirea din cercul existenţial de model uman. În felul acesta, Eminescu parcurge trei trepte ale ascensiunii eliberatoare, posibile în gândirea umană.

I. Când însuşi glasul gândurilor tace…

Sonetul *Când însuşi glasul gândurilor tace* realizează o experienţă poetică particulară: suspendarea gândirii, purificarea conştiinţei de procesele mentale rezultate din imixtiunea multitudinii de voci ale lumii din afară care distrag eul poetului şi îl risipesc, îl cheltuie exteriorităţii. Odată gândirea suspendată, ar fi putut urma acea stare de detaşare, desprindere de rest şi de sine, vacuitate mistică denumită Nirvana de budism, Brahman de hinduism, Dao de filozofia chineză.

În realitate însă, odată cu vacantarea conştiinţei de vocile gândirii, în solitudinea creată poetul este *„îngânat”* de *„cântul unei dulci evlavii”*. Este aici o subtilă afirmaţie: odată pusă în paranteză gândirea, eul poetului se autodescoperă ca fiind virtuală melodicitate pură, o cutie de rezonanţă pusă în vibraţie de acel cânt. Şi ce este acest cânt care umple spaţiul golit al conştiinţei ? Este o muzică a evlaviei, o rugăciune, mai mult, o „chemare”, şi anume, o chemare a iubirii.

O analogie apare aici. În Unul primordial domnea golul absolut. La un moment dat, în acest gol preexistenţial ia naş-

tere conştiinţa singurătăţii care se transformă în *kama* – dorinţa creării unui *alter ego*, astfel că Unul se exprimă în afară de sine, sub formă de lume, ieşind din solitudine.

Că lumea a fost creată fără intervenţia gândirii, a lucidităţii, ci sub impulsul imperativ al unei călduri lăuntrice – *tapas* – prin spontaneitatea de neînvins a dorinţei, o dovedeşte faptul că este iluzorie. Căci suferinţa, moartea sunt iraţionale în perspectiva fiinţării care, odată născută, ar trebui să dureze etern.

Astfel, poetul se află în postura Unului precosmogonic, cea a necesităţii invincibile de a ieşi, sub imboldul iubirii, din singurătate. *Kama*, *tapas*, dorinţa, iubirea se află mai sus de gând. Scapă controlului raţiunii. Suspendând gândirea, poetul deschide cale liberă unei chemări înfăptuită de elanurile inimii.

Pe o primă treaptă, „cântul unei dulci evlavii" iniţiază tensiunea ieşirii din singurătate a poetului eliberat de gând, iar pe o a doua treaptă, adorarea pioasă creează acel *alter ego*, iubita smulsă şi făcută să se întrupeze – muzical – din negurile reci, prin urmare, dintr-un spaţiu şi dintr-o substanţă a începuturilor. Este vorba de o făptură plutind, înaripată, care, „blând", cu puterea duioşiei, face lumină, înseninează, risipeşte acele neguri originare.

Până la urmă însă, asemenea imagine rămâne captivă în vis, iar împlinirea chemării în imposibil: *„Pe veci pierduto, vecinic adorato".* Pierdută în ireal, asemenea „frumoasei fără corp" (*Miron şi frumoasa-fără-corp*). Ca şi *alter ego* al Unului – ca lumea creată –, şi aici femeia rămâne o iluzie în raport cu realul empiric, dar este totodată un principiu pur, aflat mai sus de eroina din *Luceafărul.* Fiinţează undeva dincolo de lume, aşa cum se spune în finalul poeziei *Povestea magului călător în stele.*

Astfel, sonetul constituie un prototip de experienţă poetică sub formă de stare melodică, pură de orice concretitudine. Eminescu „defineşte" aici starea muzicală ca fiind o eliberare de gând, lăsând liber creator visul care ne încântă printr-o întruchipare eterică. Totul are loc în indefinit, şi anume în cel mai liber indefinit – starea muzicală.

Această poezie este ilustrativă pentru o altă ipostază a melancoliei eminesciene. În poezia *Melancolie*, poetul se plasează dincolo de real, înstrăinat nu numai de lume, dar şi de el

însuşi ca eu intramundan. Aici, deşi s-a situat dincolo de gând şi de rest, pe scena conştiinţei vacantate apare imaginea iubitei. Dar ea este plăsmuirea unui vis, şi deci incaptabilă, astfel că se întoarce şi reintră în negurile reci, în puterea absorbantă a nopţii, aşa cum noapte este şi în poezia *Melancolie*.

În felul acesta, suspendarea gândirii face loc unei stări virtuale, din care nu rămâne decât muzica unei dulci evlavii. Rămâne starea poetică pură, în care, aparent paradoxal, inima intens adoratoare, intens vibrantă devine un oaspete al melancoliei.

De observat că, aici, eternul feminin rămâne un principiu de neîntrupat, spre deosebire de *Luceafărul*, unde pentru Cătălina chemarea telurică se realizează apoteotic în feericul peisaj al codrului; spre deosebire de *Pe lângă plopii fără soţ*, unde, asemenea fecioarelor nebune din cunoscuta pildă din *Noul Testament*, făptura carnală *„nu s-a cuprins de acel farmec sfânt ca să aprindă candela iubirii pe pământ”*; spre deosebire, de asemenea, de femeia din *Atât de fragedă*, care, renunţând la idealitate, cade pradă întunericului *„dulcilor dorinţi”*.

Dacă în poezia *Dorinţa* absolutul „singurătăţii în doi” află împlinire prelungită indefinit în armonia naturii, dacă în poezia *Te duci* împlinirea are doar durata clipei, în contrast cu neagra veşnicie a unei vieţi considerată *„o nebunie sfârşită făr' a fi-n-nceput*”, în cele trei poezii amintite mai sus, ieşirea poetului din suferinţa solitudinii idealităţii nu mai are loc. Doar în sonetul de care ne ocupăm imaginea femeii rămâne asemănătoare frumoasei visătorului Miron, făcută din lumină pură, mereu părând aproape, dar niciodată cu putinţă de cuprins.

Căci, de cum eternul feminin intră în orizontul lumii umane, din moment ce nu mai este doar visată, ci se face chip de lut, idolul se sfarmă; căci lutul este sfărâmicios, doar visul se află mai sus de perisabilitate. Rămânând în ideal, virtualitate pură, asemenea Beatricei lui Dante, Sophiei lui Novalis, Diotimei lui Hölderlin, idolul capătă aureolă şi statut de veşnicie.

Numai un poet familiarizat cu gândirea indiană – pe de o parte budismul, cu viziunea suspendării nirvanice a *upadhis*-urilor, construcţiile imaginaţiei noastre productive, născute din contactul eului empiric cu lumea străină din afară, lumea fenome-

nală, lumea *samsarei*, care ne sclavizează de rest –, iar pe de altă parte, numai un cunoscător al hinduismului care pune la originea creației o fenomenologie muzicală, şi anume sunetul AUM sau OM – putea să conceapă un spațiu pur muzical genezic din care să se nască, imaterială, ca şi sunetul, ființa iubită. Şi născută din muzică, devine nemuritoare, căci scrie în ***Upanişade***: *„Sunetul este nemurire, depăşire a morții”.*

Starea muzicală pură eliberatoare este realizată şi în poezia *Peste vâfuri.* Aici, impulsul creator vine dinafară, de la sunetul cornului. Acest sunet eliberează *mai încet tot mai încet, mai departe, tot mai departe*, purtând la o dulce pierdere de sine, la o dorită „moarte” în inefabil. În sonetul de față imaginea ireală a iubitei chemată de dulcele, evlaviosul cânt, se pierde şi ea în durata indefinită a dorului, a adorării: *„pe veci pierduto, vecinic adorato”.*

Cea mai înaltă poezie este de natură muzicală. Nu este vorba numai de cantabilitatea prozodică, fonemică, ci de muzica – substanța însăşi a poemului. În sonetul de care ne ocupăm şi în *Peste vârfuri*, substanța ontică a poemului se transformă în fluid melodic. *Upanişadele* afirmă că, la început, oamenii erau plăsmuiți din muzică. Deşi contaminați ulterior de materialitate, de carnal, fiecare om păstrează un miez muzical care constituie personalitatea sa spirituală, esența de cânt pe care trebuie să o fructifice pentru ca să devină el însuşi, cel din primordialitate. Poeții fac acest lucru. Ne restituie esența muzicală – starea noastră dintâi.

II. Metafora absolută la Eminescu

Este absolută metafora al cărei termen de transfer constituie o realitate ultimă. O asemenea suprarealitate, ce nu mai poate fi depăşită, dincolo de care nu se află nimic mai sus, atât ontologic cât şi axiologic, este înainte de toate sacrul, divinitatea. Metafora absolută este folosită de creatori cu vocație metafizică, mai mult – cu vocația eliberării spirituale radicale.

La Eminescu, metafora absolută apare mai cu seamă în lirica de dragoste, precum antumele *Venere şi Madonă*, *Atât de fragedă*, *Luceafărul*, postuma *Apari să dai lumină*.

În *Venere şi Madonă*, iubita, după ce a fost trecută prin idealul secțiunii de aur al artei statuare greceşti, divinizată precum Afrodita din Cnide a lui Praxiteles, este comparată cu altă îndumnezeire, cea a imaginii Madonei din tablourile lui Rafael. De pe acest ultim piedestal metaforic, poetul vede însă că a aruncat vălul alb al poeziei nu pe o sfântă, ci pe o *bacantă* cuprinsă de un *delir spasmotic, cu inima stearpă şi cu suflet de venin.* Dar, dându-şi seama de cruzimea învinuirii sale, Eminescu reînalță iubita în icoana sacralității – pentru că, în orice ipostază, iubirea este sfântă: *purifică şi îndumnezeieşte.*

În *Atât de fragedă*, după ce este descrisă imaginea diafană, de un alb imaculat, aeriană, plutitoare a iubitei, aceasta evadează din metaforă, din icoană, pentru a intra în bezna „dulcilor dorinți” profane. Dar, prin aceeaşi putere a iubirii de a sacraliza, din această cădere, în final, poetul o reînalță în icoana „pururi Verginei Marii”, conferind încă o dată iubirii puteri absolute de exorcizare şi purificare.

În *Luceafărul*, dintru început, Cătălina este comparată cu Fecioara Maria. Era necesar un absolut al frumuseții pământene pentru a putea intra în conjuncție cu absolutul unei frumuseți spirituale. Ca ideal de frumusețe – o icoană sfântă –, poetul încredințează fata de împărat celor doi competitori, luceafărul şi omonimul ei, pajul Cătălin. Ce se întâmplă pe parcursul acțiunii cu această icoană? Cătălina se delimitează de luceafăr, ca înger şi ca demon, prin antitetica irezolvabilă muritoare-nemuritor, lucru care face cu uşurință scoaterea ei din icoană de către îndrăznețul servitor regal, prinzând-o „în lațul” dragostei profane cu ajutorul ingenioasei lecții de amor.

Rămânând la acest nivel, constanta eminesciană de a considera sacră dragostea ar fi părut abandonată. Dar lucrurile nu stau aşa. În final – scena din pădure, de o mare frumusețe lirică –, *băiatul din flori şi de pripas* se autoreabilitează prin mutația suferită de gândirea sa asupra dragostei, şi cei doi pământeni îşi află împlinită iubirea sub binecuvântarea luminii luceafărului invocat de Cătălina. Astfel icoana este salvată prin aceeaşi constantă – sacralitatea iubirii.

În *Replici* se desfăşoară o suită de metafore absolute: *„Eu sunt un caos, / Tu o lumină, // Eu sunt un templu, / Tu eşti*

un zeu, // Tu eşti o noapte, / Eu sunt o stea, Eu sunt un geniu, // Tu o problemă”. Îngerul este metafora constantă a iubitei în poezii precum *Înger palid*, *Înger de pază*, *Venere şi Madonă*, *S-a dus amorul…*, *Atât de fragedă…*, *Apari să dai lumină…* etc. Şi iată o ingenioasă metaforă a îngerului pe care iubirea îl face captiv pe pământ:

O, dar pământul încă te ţine
În nişte lanţuri ţesute-n rai,
De mult zburai tu în lumi senine –
De nu iubeai.

În poezia *Crăiasa din poveşti*, întâlnim o altă metaforă absolută, transmutarea în basm a dragostei :

Ea se uită… Păru-i galben,
Faţa ei lucesc în lună,
Iar în ochii ei albaştri
Toate basmele s-adună.

Pe fondul culorilor complementare vermeeriene – auriul astral şi albastrul bolţii – magia nopţii selenare face ca din albastrul privirii înfrăţit cu azurul ceresc să izbucnească lumea feerică a tuturor basmelor, simbol absolut al lumii închipuite care transpune realul profan pasager într-o suprarealiatate atemporală. Iubita însăşi ia naştere din transorizontul poveştilor :

Să mi se pară cum că creşti
De cum răsare luna,
În umbra dulcilor poveşti
Din nopţi o mie una.
(Lasă-ţi lumea…)

Poezia *Apari să dai lumină* are o construcţie particulară. Precum sculptorul Pygmalion care modelează în marmură pe Galateea, Eminescu, pe fondul metaforei *„marmură”*, care constituie refrenul modului de adresare a poetului către fiinţa iubită, cu alte cuvinte, „dăltuind” în piatra nemuritoare cea mai pură, va utiliza o serie de metafore în mers ontologic şi axiologic ascendent pentru a atinge finalmente transferul în divinitate.

Actul dăltuirii marmurei este schițat de dalba strălucire a gâtului gol al iubitei şi „dulcea rotunjime a sânilor ce cresc”, adică nasc şi se învoaltă sub mâna modelatoare. În mod ingenios, albul marmurei, metaforă a purității, este preluat apoi în diverse alte imagini ale purității: lebăda, iarna, ramura înflorită, luna plutitoare, stelele. Dintre acestea, metafora lebedei este deosebit de expresivă. Lebăda nu cântă decât o singură dată, şi anume, pentru a muri. Poetul vrea să moară *de jalea amorului său sfânt, ca lebăda ce moare de propriul ei cânt*; prin urmare, poetul va să îngâne doar un singur cânt, şi apoi să moară – ca un semn al unicității iubirii sale, al sacralității sentimentului său.

În continuare, treptele suitoare ale metaforizării iubitei sunt toate alcătuite din lumină, pentru că apariția luminoasă la fereşti este cea care constituie *primum movens* al poemului**:** zână cu farmece cereşti, înger, luceafăr, după care urmează divinizarea.

Este semnificativ faptul că îndumnezeirea are loc în momentul când marmura, Galateea, sub puterea iubirii, a rugii repetate, *învie* şi coboară spre cel care o chema atât de pasionat:

Dar te cobori, divino, pătrunsă de-al meu glas,
Mai mândră, tot mai mândră la fiecare pas…
Visez ori e aevea ? Tu eşti în adevăr ?
Tu treci cu mâna albă prin vițele de păr ?
Dacă visez, mă ține în vis, privindu-mi drept…
O marmură, aibi milă să nu mă mai deştept.

Este aici o altă subtilitate: această dorință finală este geamănă cu cea a lebedei care moare de propriul ei cînt. Şi nu ştim care este misterul unei asemenea morți în beatitudinea cântului asemenea Isoldei din drama muzicală wagneriană, fiind vorba aici de un cântec irepetabil, asemenea unei inițieri din misteriile isiace sau eleuzine. Nu cumva lebăda moare tocmai din beatitudinea acestui cânt? Şi dacă nu cântă decât o singură dată, la apropierea morții, ce i se arată ei în această moarte dacă o primeşte cu un cânt unic?

Apari să dai lumină dezvoltă numeroase subtilități arhitecturale, una dintre ele fiind şi reliefarea albului, constantă definitorie a iubitei, de către întuneric: *„noaptea cea adâncă*

din ochiul tău ceresc”, *„iarna cea eternă a nordului polar”*, *„umbra blând ’ă iubirii cei de veci”*, *„sufletu-mi întunecat”*, culminând cu bezna existențialității surprinsă într-o formulare aforistică deosebit de expresivă:

Din lumea de mizerii şi fără de ’nțeles
Cu ochii cei de gheață a morții m’am ales
Şi totu-mi pare veşted, căzut şi uniform.
Sunt însetat de somnul pământului s-adorm…
Încât numai de nume îmi pare că exist…

Şi iată o formulare care îmbină cele două întunericuri – cel lăuntric şi cel dinafară:

Precum corăbii negre se leagănă de vânt
Cu pânzele-atârnate departe de pământ,
Cum între cer şi mare trec păsările stol,
Trec gândurile mele a sufletului gol,
Întind ale lor aripi în negre depărtări –

– întuneric iluminat de apariția iubitei sub metafora luceafărului. Acest joc contrastant dintre lumină şi întuneric se precipită tot mai dramatic pentru a putea fi puternic anulat în final de învierea biruitoare a marmurei îndumnezeite.

De observat metamorfoza în trei timpi: apariția în chip de icoană a iubitei, înrămată de arcada unei ferestre – *„Apari să dai lumină arcatelor fereşti”*, apoi transformarea în marmură modelată sub chip de zână, înger, luceafăr, iar finalmente, mutația divină cu transferul în vis, mai real decât realitatea.

Absolută este metaforizarea iubitei în *Rime alegorice*:

Femeia goală răsturnată ’n perne,
Frumusețea ei privirilor aşterne.
Nu crede tu că moare ea vreo dată,
Căci e ca umbra unei vieți eterne.

Iubita este văzută aici drept prototipul platonician al frumuseții statuii vii feminine, modelată potrivit secțiunii de aur şi proporțiilor divine. Amintim metafora absolută a iubirii: eu şi tu contopiți devin Dumnezeu însuşi: *„Două inimi când se-mbină, / Când cufund pe tu cu eu, / E lumină din lumină, / Dumnezeu din Dumnezeu.”*

Trebuie de spus însă că absolută este orice metaforă care, pentru un creator, constituie un sens final, vectorul cosmic central al unui înțeles ultim, aspirația superlativă.

Astfel, inefabilul este o năzuință a tuturor artelor, aşa cum are loc, de pildă, în poezia *Peste vîrfuri*, unde cântul melancolic al cornului fluidifică şi converteşte spațiul lumii în zări ale sufletului pe care le poartă în voluptatea unei morți inițiatice cu disoluție în negrăit. În poezia *Dintre sute de catarge*, distructibilitatea catargelor, fuga indefinită a păsărilor migratoare constituie metafora dificultății de nedepăşit a înțelesurilor unei mari creații, *valurile, vânturile* dublând obsesiv pulverizarea în neant a idealităților.

III. Luceafărul, poem neterminat

Problemele filozofice complexe dezvoltate de Eminescu în *Luceafărul*, ecourile în receptorii diverselor minți şi sensibilități au făcut şi fac în continuare ca acest poem să deschidă mereu şi mereu alte posibile interpretări.

Luceafărul pare o replică în cuvânt a „melodiei infinite" wagneriene. Mai curând eşti fascinat de țesătura ideilor iradiind şi solicitând la nesfârşit receptivitatea noastră, decât eşti convins că ai desluşit ultimativ pluralitatea înțelesurilor şi adâncimea în care eşti atras. Numeroasele problematici filozofice constelând poemul sunt dintre cele susceptibile reinterpretărilor, de unde sisifica lor reluare.

Pentru a da un singur exemplu, luând în considerare forma publicată a poemului, nu se poate spune cu absolută certitudine pentru care temporalitate pare a fi a optat, în final, Eminescu: pentru durata astrală, imobilă, înghețată, monotonă din ultimele versuri, sau pentru timpul feeric al iubirii împlinite a celor doi pământeni refugiați în „absolutul singurătății în doi", la care a râvnit atât de mult poetul, precum o spune, între altele, în *Urât şi sărăcie*: *„Acel amor atât de nemărginit şi sfânt / Cum nu mai e nimica în cer şi pe pământ"*.

Miorița este un poem încheiat. Ideea transmutării morții într-o superioară neoexistență eternă se desfăşoară cu perfectă logică internă. La fel, în legenda ***Meşterului Manole***, viziunea

înveşnicirii creatorului de artă în opera sa prin propria jertfă, constituie o simbolică desăvârşit condusă şi articulată. La ambele poeme nimic nu se mai poate adăuga fără a distruge absolutul întregului, armonia desfăşurării discursului poetic şi a vectorului de sens.

Iată însă că Eminescu considera cel mai important poem al său – *neterminat*. Într-o notă de manuscris (ms. 2257, f. 4291), despre care am mai discutat şi altă dată, poetul dorea să modifice *Luceafărul*, mai ales sfârşitul *„cu mult schimbat à la Giordano Bruno"*. Această intenţie se află în contrast cu obişnuinţa de a se comenta *Luceafărul* ca pe un poem definitiv închegat şi concluzionat. Aşa fiind, dacă speculaţiile privind textul publicat al poemului pot fi nenumărate, ar fi hazardat să formulăm supoziţii asupra sensului modificărilor din intenţia poetului. În lumina notei amintite, *Luceafărul* este nu numai *opera aperta*, dar şi *opera non finita*. În felul acesta, capodopera eminesciană devine „frumoasa-fără-corp": deşi se află aici, lângă noi, nu poate fi cuprinsă. Prea marea străvezime o poartă în inapreciabilă depărtare.

Considerând capitală nota amintită, în logica periplului pe care îl urmărim, reluăm aici idei din lucrarea *Libertatea metafizică eminesciană* (Timpul, 2005). În cartea fundamentală a lui Giordano Bruno, ***De gli eroici furori*** – *Despre entuziasmele eroice* –, gânditorul italian afirmă că zborul intelectului celor aleşi, a geniului nu sfârşeşte niciodată; *„Puterea intelectuală nu este nicicând satisfăcută cu un adevăr inteligibil, ci aspiră mereu şi mereu spre adevărul de necuprins, nu este mulţumită niciodată cu ceva finit... Ea despică bolta cerească, se avântă în nemărginire şi, prin eter, pătrunde în sferele superioare, parcurgând – treaptă cu treaptă – adevăruri tot mai înalte"*. Căci *„cei aleşi au inteligenţă cerească, posedă lumina divină"*.

Or, suprema năzuinţă a celui cu inteligenţă şi iluminare divină este *eliberarea metafizică*. Focul şi eterul – mistuire şi renaştere ca spirit pur – sunt realităţile eliberatoare ultime care constituie esenţialul în gândirea poetică a lui Bruno. Iată alte texte din opera amintită: *„Nobilul foc mă nalţă şi mă mântuie de natura inferioară... Mereu voi fi asemenea Phoenixului...*

Prin lumina intelectuală sufletul meu suie iluminând şi arzând prin dumnezeiască iradiere... Cu focul împreună mă mistui şi înapoi în eter mă întorc.... Pentru a ajunge dincolo de stele şi de empireul ceresc de sub eter este nevoie… de o lumină intelectuală *care vede dumnezeirea în sine însuşi, suflet din suflet, viață din viață, esență din esență”*. De observat că, alături de evocarea pasării Phoenix, versul, *„Sunt de ajuns valurile oceanului să stingă ardoarea acestor flăcări?”*, este analog celor din *Odă* **(**în metru antic**)**: *„Focul meu a-l stinge nu pot / Cu toate apele mării”*. O altă idee coincidentă cu gândirea lui Bruno este afirmarea prezenței lui Dumnezeu – substanță din substanță – în ființa umană.

În lumina viziunii lui Giordano Bruno, urmărind logica mersului ascendent al eliberării ultime cu putință, în *Luceafărul*, sinele eminescian urma să depăşească atât focul *heraclitian*, teluric, cât şi focul *înghețat*, astral din finalul poemului. Astfel, sinele va medita la forme ale eliberării extreme: *„O, de-am fi fost ca la ‘nceputuri, Chaos / Plutind etern în cosmicul abis!”* (ms. 2290). *„Ah! Cum nu suntem atunci când / Nici ființă nu era nici neființă, / Nimic cuprinzător, nimic cuprins. / Nu era moarte, nemurire nu”*. Iar în **Archaeus** apare un text de extremă intuiție şi deschidere: *„O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri”.*

Prin urmare, eliberare ultimă înseamnă întoarcerea în Neînceputul absolut, dincolo de orice model de „lume”. Giordano Bruno concepea şi el un dincolo de orice sistem mundic, o *antilume.* Nelumea este sălaşul geniului, pentru că el nu se află în planul eternității lui Dumnezeu, se afirmă în *Povestea magului călător în stele.*

„Mie redă-mă!” este o conştiință pură aflată în intermundii în căutarea propriului adevăr – un transimanent indefinisabil, o ne-lume aflată dincolo de ipostazele ontice viețuite de sinele transmundan în lumea străină a contradicțiilor – ființă/neființă, moarte/nemoarte. Are loc ruptura radicală dintre cele două „lumi” – pământească şi stelară – din poemul apărut, şi nelumea râvnită de sinele transmundan, care apare drept o tensiune fără definire ducând la disponibilizarea nelimitată.

Şi iată un fapt deosebit de semnificativ, şi anume, de ordin *ştiinţific*, care vine să confirme în mod izbitor intuiţia eminesciană. Date recente ale diverselor ştiinţe, fizica în primul rând, afirmă că *dincolo de lumea ştiută există* o *antilume sau chiar antilumi* opuse clasicei, „canonicei” proto-lumi, nivele de neorealitate, unde nu se mai regăsesc elementele care structurează universul de model uman, astfel încât scapă categoriilor aparatului nostru de cunoaştere.

Aceste *suprarealităţi* relevate de ştiinţa contemporană le-a întrevăzut profetic Eminescu. Nu a fost un joc gratuit al minţii sau misticism, ci de „fulguraţia intelectuală” a unui adevăr ultim – cel al decondiţionării metafizice radicale, al totalei eliberări *în anterioritatea absolută*. Această intuiţie este experienţa originară a lui Eminescu – experienţa unei cugetări petrecută în tensiunea semnificărilor ultime – *apex mentis* (Johann Trauler), *in extasi mentis* (Meister Eckhart) – acolo unde ea se întâlneşte cu marile intuiţii ale umanităţii.

Se poate încerca o apropiere a ***Luceafărului*** de ***Simfonia neterminată*** a lui Franz Schubert. Descoperită postum (ca şi nota de ms. eminesciană), unii muzicologi cred că, în adevăr, lucrarea este „neterminată”, compozitorul va fi avut intenţia, nematerializată din motive necunoscute, să o completeze cu o a treia parte, un final alert, aşa cum cerea formula compoziţională a simfoniei clasice.

Alţi comentatori sunt însă de părere că, în realitate, Schubert a lăsat simfonia intenţionat în această formă indefinită – o fascinantă partitură a întrebărilor mereu reluate şi mereu fără răspuns: *opera non finita.* Nu afirma Leonardo da Vinci că îşi lasă tablourile neterminate, pentru că şi natura procedează la fel – concepţia „nedesăvârşitului” – *non finito*?

Simfonia schubertiană este o melodie infinită, precursoare a celei din operele muzicale ale autorului lui *Tristan şi Isolda*. Dar, mai ales, prefigurează profetic nelinişte modernă a incertitudinii existenţiale. Astfel, *Luceafărul* ne poate oferi două modalităţi de lectură: a nu ţine seama de intenţia poetului de modificare a textului apărut, sau de a medita asupra enigmaticei deschideri a poemului – ascultând *Unvollendete Symphonie*.

Istorie literară

Lecturi patristice eminesciene: Nicodim Monahul, *Pentru păzirea auzului*

Adrian CRUPA

Motto*: „O! Te văd, te-aud, te cuget...”*
(M. Eminescu, *Venere şi Madonă*)

Uneori ignorate de eminescologi, alteori atribuindu-li-se o importanţă exagerată, lecturile religioase ale lui Eminescu (includem aici şi scrierile patristice) reprezintă un fapt biografic cu o certă contribuţie la formaţia viitoare a poetului. *Pentru păzirea auzului* – transpunerea versificată a unui capitol omonim (al patrulea) din traducerea românească de la 1826 a textului Cuviosului Nicodim Aghioritul, *Cărticică sfătuitoare pentru păzirea celor cinci simţuri, a nălucirii şi a inimii şi care sunt îndulcirile duhovniceşti şi chiar ale minţii* – constituie un exemplu edificator în această direcţie.

Perioada premergătoare scrierii poemului în discuţie este una a acumulărilor. Eminescu, la sugestia lui Titu Maiorescu, se pregătea pentru susţinerea doctoratului în filosofie. Astfel că, în anul 1874, el îi răspunde într-o epistolă de la Berlin mentorului său care îi propusese ca, după dobîndirea titlului de doctor, să predea cursuri de filosofie la universitatea ieşeană, următoarele: „Încă ceva. Kant mi-a căzut în mînă relativ tîrziu, Schopenhauer de asemenea. Ce-i drept, îmi sunt familiari, însă renaşterea intuitivă a gîndirii lor în mintea mea, cu *mirosul specific de pămînt proaspăt al propriului meu suflet*, nu s-a desăvîrşit încă”[1]. Rosa Del Conte recunoştea în „mireasma”

[1] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, Bucureşti, Editura Bucovina, 1933, vol. IV, p. 103 apud Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre*

amintită de Eminescu „tradiția românească, spiritualitatea autohtonă”[2], în a cărei componență trebuie să fie considerată în primul rînd „tradiția religioasă cultă (care, dacă s-a alimentat la izvoarele celei mai vechi literaturi patristice, nu este totdeauna străină de influențele neoplatonice şi gnostice), cît şi [...] tradiția folclorică, ce reflectă atîtea aspecte ale «pietății» populare slavo-bizantine”[3]. Imaginarul religios moştenit din tradiția spirituală autohtonă nu este, însă, singurul aspect al legăturii lui Eminescu cu universul textelor patristice. Cîteva amănunte biografice din perioada respectivă vin să confirme interesul sporit pe care tînărul poet îl manifesta față de scrierile de acest tip.

Numit la 1 septembrie 1874 director al Bibliotecii Centrale din Iaşi, Eminescu nu întîrzie să recomande – în virtutea autorității noii funcții pe care o deține – achiziționarea de către stat a mai multor cărți şi vechi manuscrise româneşti (majoritatea religioase)[4], conştient fiind de faptul că „fără o colecție de manuscrise, o operă serioasă de istorie literară veche nu se poate întreprinde, deoarece producțiunea mireană din secolele XVI, XVII şi XVIII a circulat netipărită”[5]. Un an mai tîrziu, în 1875, cînd ajunge la Cernăuți, Eminescu aduce cu sine o „ladă uriaşă” din care scoate – după mărturia prietenului său Stefanelli – „o mulțime de cărți vechi, precum psaltiri, ceasloave, biblii şi mulțime de alte hîrțoage rupte”[6]. Pasiunea poetului pentru vechi manuscrise şi tipărituri religioase va reprezenta, prin urmare, o caracteristică a perioadei respective, recunoscută nu doar de către contemporani (precum T. V. Stefanelli), ci şi de cercetătorii de mai tîrziu. G. Călinescu observa că Eminescu „îşi dădea şi ultimul ban ca să-şi procure o hîrțoagă veche cum ar fi *Vedenie ce au văzut un schimnic Varlaam dela mănăstirea Secului din Moldova la anii de la*

Absolut, ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990, p. 273.

[2] *Ibidem*.

[3] *Idem*, p. 270.

[4] cf. *idem*, p. 416-433.

[5] G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. facsimil ce reproduce pe cea din 1932, Bucureşti, Editura Semne, 2004, p. 266.

[6] cf. T.V. Stefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, Bucureşti, 1914, p. 149-150 apud Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 288.

zidirea lumii 7329 iar dela întruparea Mîntuitorului nostru Iisus Christos 1821 şi alte multe, relativ aşa de multe că filologul Gaster a putut să scoată din ele un material apreciabil pentru a sa *Crestomaţie*”[7].

În ceea ce priveşte originalul textului avut în vedere de prezentul studiu, I. Creţu afirma, în articolul *Contribuţii la cunoaşterea scrierilor lui Eminescu*, că poetul a deţinut un manuscris ce conţinea „traducerea românească din 1819 a unei lucrări greceşti: *Cărticică sfătuitoare pentru păzirea celor cinci simţuri şi a nălucirii şi a minţii şi a inimii*”[8], pusă (însă) greşit pe seama „monahului Nicodim de la Sf. Munte”, nimeni altul decît Sf. Nicodim Aghioritul, vieţuitor – ce-i drept – între 1749 şi 1809 la muntele Athos. Un alt cercetător, Al. Elian, identifica titlul ca aparţinîndu-i lui Eminescu, precizînd că „a fost dat Bibliotecii Academiei de către Titu Maiorescu”[9].

Dar ce l-a determinat pe Eminescu să se apropie de textul monahului athonit şi, mai mult, să nu se mărginească doar la lecturarea şi fişarea lui, ci să-l versifice? Dan C. Mihăilescu presupunea că alegerea operată „demonstrează conştiinţa poetului că aceste «ferestre» ale trupului care sînt simţurile, constituie cel dintîi nivel al fiinţei cugetătoare” şi, mai mult, că versificarea textului respectiv ar conţine „unele formule poetice de maximă importanţă pentru specificul auzului eminescian”[10]. Dacă prima parte a ipotezei reputatului cercetător este una plauzibilă, afirmaţia legată de importanţa capitală a „formulelor poetice” eminesciene este problematică, deoarece respectivele „formulări” nu-i aparţin poetului, ci sînt preluări (meşteşugit) versificate din traducerea textului aghioritic[11]. Oferim, spre exemplificare, în paralel, prima parte a vechii traduceri româneşti şi versurile echivalente din versiunea eminesciană:

---

[7] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 267.

[8] cf. Mihai Eminescu, *Poezii*, vol. III, ed. D. Murăraşu, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 375.

[9] *Ibidem*.

[10] Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene (eseu)*, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1982, p. 28-29.

[11] Se poate vorbi, cel mult, de o preluare cu intenţie estetică a formelor specifice limbii române vechi.

„Deci, să te sârguieşti a tăia de la dânsele cântecele stricate, alcătuite pentru dezmierdare şi care varsă în urechi, ca să zic aşa, mierea preadulce a văzduhului. [...] pentru că slăbănogesc îndrăznețul şi viteazul cuget al sufletului, aşezându-l astfel încât se feminizează, şi de multe ori adoarme întru dulcea auzire a unora ca acestora şi rămâne nesimțitor, ca într-o preadulce adormire. [...] pentru că din auzirea acelor dezmierdătoare cântece, mintea, cu închipuirea sa, nu încetează să-şi închipuie cele înțelese din cântece, iar de aici se umple de multe chipuri şi împătimire”[12]	„Dacă auzi în aer cîntare dulce, veche, O taie chiar cu sila de la a ta ureche – Căci cîntecele-acestea te-nchină desmierdării Şi-ți leagănă simțirea pe undele uitării; Se varsă înlăuntru-ți a aerului miere Şi inima-ți bărbată devine de muiere, Iar mintea ta cu partea ei cea nălucitoare Nu încetează-n forme a plămădi, uşoare, Acele chipuri mândre în cîntec înțelese: Cu chipuri pătimaşe se umple ea adese.”[13]

În opinia noastră, nu atît conținuturile de spiritualitate creştină isihastă erau vizate, cît altceva din ceea ce textul amintit propunea ca model, şi anume, considerațiile mistice legate de imagine şi de influențele exercitate de aceasta asupra sufletului. Nu întîmplător, Alexandru Duțu argumenta selectarea unui fragment din textul Aghioritului într-o antologie a sa despre *Direcțiile în cercetarea istoriei mentalităților* prin faptul că „textul pe care l-am extras din cartea lui Nicodim Aghioritul este definitoriu pentru *relația imaginație – imagini*, dar mai ales pentru înțelegerea *funcției acordate operei de artă în viziune tradițională*”[14], viziune tradițională de care (după cum s-a văzut) Eminescu se simțea atît de legat. Este

[12] Cuviosul Nicodim Aghioritul, *Carte sfătuitoare pentru paza celor cinci simțuri, a nălucirii şi a inimii şi care sunt îndulcirile duhovniceşti şi chiar ale minții*, Bucureşti, Editura Anastasia, 1999, p. 75.

[13] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 185.

[14] Alexandru Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei. Direcţii în istoria mentalităților*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986, p. 196.

vorba, mai exact, despre raportul dintre *imaginea fizică* a unui obiect/ființe, *imaginea mediată* de cele cinci simțuri şi *imaginea interiorizată şi resemantizată* a semnificantului din realitatea exterioară, numită (cea din urmă) în termeni aghioritici, „nălucire". Acest raport îi va fi părut poetului semnificativ, dincolo de însemnătatea sa spirituală, şi din perspectiva procesului de creație artistică, a interiorizării imaginii externe în forma „fanteziei" (ca echivalent laic al „nălucirii" din limbajul misticilor).

Se iveşte în context o a doua întrebare: de ce a ales Eminescu să versifice doar capitolul din originalul aghioritic referitor la auz (*Pentru paza auzului*), de vreme ce există indicii[15] că a insistat cu lectura şi asupra capitolelor al treilea (*Pentru păzirea vederii*) şi al nouălea (*Ce este nălucirea*)? Cercetînd această problemă, Virgil Cândea cataloga drept „curioasă absența notelor sale (de lectură, n.n.) la capitolele privind paza celorlalte trei dintre «simțiri» după «văz» şi «auz», anume mirosul, gustul, pipăirea"[16]. O posibilă explicație o constituie natura imaginii interioare mediată de simțul auzului, precum şi cea a raporturilor pe care „imaginea auditivă" le stabileşte cu imaginea preluată direct prin intermediul văzului.

Prima parte a poemului eminescian reia în formă versificată tocmai această problematică. Auzul favorizează – în concepția Aghioritului – receptarea unei imagini fine, nemateriale („închipuite"), mai subtilă decît cea oferită de văz, şi, de aceea, mult mai apropiată de instanța interioară („mintea"). Dintre toate imaginile mediate de simțuri, cele „auditive" sunt cele mai apropiate de ceea ce Cuviosul Nicodim numeşte „nălucire": „organul cel dinlăuntru al simțirii sufletului [...], care este mai subțire decît simțirea, dar mai groasă decît mintea, pentru aceasta numindu-se hotar între minte şi simțire"[17]. Inserția imaginilor sugerate de auz în „îndrăznețul şi viteazul cuget al sufletului" prilejuieşte minții omeneşti

---

[15] cf. I. Crețu, *Cărticică sfătuitoare a monahului Nicodim* în „Biserica Ortodoxă Română" (BOR), nr. 5-6/LXXXIII (1965), p. 575.

[16] Virgil Cândea, *Glosse la „Ferestrele gîndirii"* în „Caietele Eminescu", II, 1974, p. 39.

[17] Cuviosul Nicodim Aghioritul, *op. cit.*, p. 148.

„trei vătămări”: prima – slăbănogirea, efeminarea şi adormirea minții, a doua – împătimirea minții datorată „imaginilor” sugerate de vorbele/cîntecele auzite, a treia – nălucirea pătimaşă fără suport real, ci doar închipuit[18].

Considerăm, prin urmare, că analizei literar-estetice recomandate de Dan C. Mihăilescu, îi este de preferat analiza raporturilor ce se stabilesc între traducerea românească a textului athonit şi ipostaza sa versificată, a omisiunilor şi accentuărilor operate, precum şi a motivației demersului eminescian.

Dacă la nivelul lexicului, varianta eminesciană urmează îndeaproape traducerii româneşti de la 1826[19], în procesul versificării, conținutul capitolului al patrulea al textului lui Nicodim Aghioritul suferă o serie de modificări importante. În viziunea lui Eminescu, accentul nu mai cade pe sfaturile duhovniceşti adresate creştinului de rînd sau arhiereului. Sînt omise în consecință citatele patristice şi canonice referitoare la cîntatul la nunți, precum şi pasajele referitoare la reacția cuvenită a arhiereului în asemenea împrejurări (sfîrşitul paragrafului 4.1 şi paragrafele 4.2 şi 4.3 în întregime) şi cele privind clevetirea şi nedreptățile săvîrşite de către clevetitori (paragrafele 4.5 şi 4.6 în întregime). Se insistă în schimb pe fragmentele despre cele trei „vătămări” ale sufletului cauzate de prezența deliberată a imaginilor mediate de auz şi pe cele ce reiau pildele antice despre cei ce au avut de suferit în urma subjugării minții şi cugetelor lor de către aceleaşi „năluciri”/ fantasme. Pildele citate nu doar în text, ci şi în notele de final, ce însoțesc vechea traducere românească, prilejuiesc poetului constituirea unei adevărate galerii de figuri clasice (Odiseu, Xenocrat, asirienii şi frigienii – ale căror exemple sînt contopite în poem, Honorie şi Xerxes), care determină o transfor-

---

[18] *Idem*, p. 75.

[19] Asemănarea este una izbitoare, fiind preluate – cu o minimă transformare impusă de canoanele prozodiei – pasaje întregi nu doar din textul propriu-zis al *Cărticelei*, ci şi din notele finale ce însoțesc textul lui Nicodim Aghioritul. Este cazul versului „Şi spânzură în crenge *gherdamuri* mult frumoasă” care preia o remarcă a lui Elian („Că a spânzurat de platan podoabe de mult preț, cu *gherdane* şi cu brățări”) ce nu apare în text, ci la nota 52 de la capitolul 4, cf. *idem*, p. 291.

mare a atmosferei generale a poemului, dintr-una patristic-duhovnicească, într-una clasic-antică, loc comun în imaginarul literaturii europene încă din perioada Renaşterii.

Cheia înțelegerii versiunii eminesciene, a intențiilor ce vor fi explicat prezența unui text precum *Pentru păzirea auzului* printre prelucrările după originale, pare să fie sugerată de finalul poemului:

„Iar despre-un alt se spune, că mult au îndrăgit
P-*un chip pe care singur cu mîna l-a cioplit:*
Sărută-mbrățişează el propria făptură
Şi singur se jertfeşte cu sufletul pe gură."[20]

Finalul versiunii eminesciene nu corespunde cu cea a originalului aghiorit, fiind o prelucrare a unui citat din Elian, *Cartea IX*, 21, 39, care apare în nota 52 ce însoțeşte traducerea românească a scrierii Cuviosului Nicodim, fapt care ne îndeamnă să credem că avem de a face cu un act deliberat al lui Eminescu. Explicația acestei decizii stă în sensul pasajului ales drept sfîrşit al poemului: ipostaza creatorului robit pînă la autonimicire de către propria creație.

Afirmăm, în concluzie, că legătura ontologică stabilită între acel „un *alt*" şi „*chipul* pe care singur cu mîna l-a cioplit" constituie un model al relației creator-operă, întregul poem nefiind altceva decît formularea viziunii eminesciene despre procesul de interiorizare a imaginilor mediate de forma sonoră a cuvîntului (proces structurabil în trei etape: „te văd, te-*aud*, te cuget") şi despre rosturile iconice ale cuvîntului.

Bibliografie primară

1. Aghioritul, Cuviosul Nicodim, *Carte sfătuitoare pentru paza celor cinci simțuri, a nălucirii şi a inimii şi care sunt îndulcirile duhovniceşti şi chiar ale minții*, versiune diortosită a traducerii româneşti din 1826, tipărită la Mânăstirea Neamț prin osteneala Arhimandritului Dometian, Bucureşti, Editura Anastasia, 1999.

[20] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 186.

2. Nicodim Monahul, *Pentru păzirea auzului* în Mihai Eminescu, *Poezii*, vol. III, ediția D. Murăraşu, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 185-186.

Bibliografie secundară

1. Călinescu, G., *Viața lui Mihai Eminescu*, ediție facsimil ce reproduce ediția din 1932 (Bucureşti, Cultura Națională), Bucureşti, Editura Semne, 2004.

2. „Caietele Eminescu” Studii, articole, note, documente, iconografie şi bibliografie prezentate de Marin Bucur, vol. II, 1974.

3. Crețu, I., *Cărticică sfătuitoare a monahului Nicodim* în „Biserica Ortodoxă Română”, nr. 5-6/LXXXIII (1965), pp. 574-583.

4. Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi, Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Postfață de Mircea Eliade, Cuvînt înainte pentru ediția românească de Rosa Del Conte, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.

5. Duțu, Alexandru, *Dimensiunea umană a istoriei. Direcții în istoria mentalităților*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986.

6. Mihăilescu, Dan C., *Perspective eminesciene (eseu)*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982.

Abstract

The selection operated by Eminescu, in his versified version of Saint Nicodemus the Hagiorite’s text *Pentru paza auzului*, points out not only Eminescu’s interest in the literary features of the mystic writings, but also the particular understanding of the fantasies (“năluciri”) entering the mind through the hearing, and their importance to the process of poetical imagination.

O fotografie senzațională: *Eminescu, Veronica Micle, I.L. Caragiale şi Al. Vlahuță în mijlocul unui grup de actori*. Note pe marginea unei legende

Dan Toma DULCIU

Chipul lui Eminescu[1], atât de cunoscut românilor, mai ales din fotografia făcută în vremea studenției, la Praga, în toamna anului 1869, de maestrul fotograf Jan Tomas, din Piața Sf. Venceslas, este modelul ideal al ființei geniale, imaginea clasică a „poetului nepereche". După clişeul original s-au realizat 6 fotografii, dintre care o poză era necesară îndeplinirii formalităților de înscriere la Universitatea din Viena, iar altele au fost dăruite lui Slavici, Miron Pompiliu şi „unei femei dragi". Alte portrete ale lui Eminescu abia de pot fi recunoscute. Din punct de vedere afectiv, asemenea fotografii sunt percepute cu reticență, în mentalul colectiv prevalând chipul angelic al poetului la 19 ani.

Unele dintre documentele fotografice păstrează fizionomia caracteristică vârstei, redând fie un chip juvenil (cum este, de exemplu, portretul numit de G. Călinescu „Eminescu la 16 ani")[2], altele sunt pline de vitalitate şi forță, specifice perioadei de maturitate. De remarcat cea de-a doua fotografie,

---

[1] Ion Scurtu, *Portretele lui Eminescu*, Bucureşti, Minerva, 1903 (extras din *Calendarul Minervei*); G. Călinescu, *Un portret inedit al lui Eminescu* şi *Adevăratul portret al lui Eminescu*, în „Adevărul literar şi artistic", nr. 904 din 3 aprilie 1938 şi nr. 913 din 5 iunie 1938; *Masca lui Eminescu*, în „Viața literară", Buc. III, nr. 90 din 20 oct. 1928.

[2] G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 351.

făcută la Bucureşti de F. Duschek, în anul 1880[3], precum şi ce-a de a treia, lucrată în atelierul lui Nestor Heck, la Iaşi, în anii 1884-1885. Ultima fotografie, realizată în atelierul fotografic al lui Jean Bieling[4] din Botoşani, în perioada 1887-1888, redă chipul de nerecunoscut al unui om îmbătrânit prematur[5].

Să fie, oare, acestea singurele fotografii ale lui Eminescu? Categoric, nu! Mărturii credibile, aparţinând unor contemporani ai poetului, atestă existenţa şi a altor fotografii, ulterior pierdute. Iată ce spune Augustin Z.N. Pop[6]: „În albumul de fotografii al Veronicăi Micle s-a păstrat mult timp o fotografie a lui Eminescu lângă medicul curant”; „Slavici informează că a văzut şi reţinut din albumul Veronicăi Micle o fotografie a lui Eminescu cu doctorul său curant la Odesa”. Acelaşi Augustin Z. N. Pop continuă[7]: „Într-un album al Veronicăi – cum atestă Slavici – s-a aflat şi o fotografie, din aprilie 1888, făcută la Botoşani, înfăţişând-o pe poetesă alături de Eminescu. Autorul «Pădurenilor» susţine că Virginia Gruber i-ar fi dăruit-o lui în 1894, fotografie extrem de interesantă, ulterior pierdută în avatarurile vieţii acestuia, cu atâtea alte vestigii literare”.

Studii mai recente abordează, de asemenea, istoricul „fotografiilor lui Mihai Eminescu”[8], precum şi chestiunea unui fals celebru, atribuit lui Octav Minar[9].

---

[3] Portretul acesta a fost executat pentru Albumul ***Junimii***, fiind reprodus în ediţia princeps din 1883, precum şi pe prima pagină, îndoliată a revistei „Familia” (1889).

[4] Jean Bieling avea atelierul pe Strada Teatrului din Botoşani. Un frate al lui Jean, pe nume Otto, era de asemenea fotograf la Galaţi, ambii moştenind pasiunea tatălui lor, fotograf în Bucureşti.

[5] Fotografia este reprodusă prima dată în volumul Henriette şi M. Eminescu, *Scrisori către Cornelia Emilian*, Iaşi, Şaraga, 1893.

[6] Augustin Z. N. Pop, *Pe urmele Veronicăi Micle*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1981, p. 155.

[7] Idem, *op. cit.*, p. 174.

[8] Ancheta revistei „Manuscriptum”, din 1975, privind cea de-a 5-a fotografie înfăţişându-l pe Eminescu; vezi şi analiza antropologică a celor cinci fotografii ale lui Eminescu, publicată de un specialist al Institutului Victor Babeş, în „Manuscriptum” în anul 1976; Casandra Cristea, *Eminescu în iconografie*, în „Observator de Constanţa”, nr. 14-15, 11 ianuarie 2000;

Cunoscând aceste relatări, am sperat că, într-o bună zi, se vor descoperi noi fotografii ale lui Eminescu, necunoscute până în prezent. Şansa a făcut să intrăm, recent, în posesia unei fotografii surprinzătoare, datând din anul 1888, înfăţişându-l pe Mihai Eminescu, alături de Veronica Micle şi Al. Vlahuţă, împreună cu actori ai Teatrului Naţional, avându-l în prim plan pe I.L. Caragiale.

Înainte de a prezenta identitatea personajelor din acest tablou, subliniem o serie de detalii, care pot contribui la localizarea şi datarea fotografiei: în fundal se observă o clădire cu parter şi etaj, iar în partea dreaptă turla unei biserici. În extremitatea dreaptă a fotografiei se poate distinge un personaj, care ţine în mână un pachet, învelit într-un ziar, şi un steag având pe el o emblemă.

În centrul imaginii apare un grup de personaje – bărbaţi, femei, tineri, copii – mulţi purtând la piept o cocardă. În prim plan, se desfăşoară un duel simbolic, arbitrat de un personaj aflat în poziţie aşezat. Grupul este surprins în preajma unui parapet metalic.

Analizând detaliile fotografice, se observă, pe peretele clădirii din fundal, o firmă având următorul text: „(I)...Dumitru Ionescu". Pe steag, probabil un stindard al sindicatului artiştilor din Teatrul Naţional, se poate descifra: „...Artă Muncă". Titlul ziarului – „Universul"[10] – este un indi-

idem, *Fotografiile lui Eminescu*, „Observator de Constanţa", nr. 34-35, 20 iunie, 2000; Adrian Săvoiu, *Fotografiile lui Eminescu şi naşterea unui mit,* „Universul Şcolii", nr. 4-5/2000; interesantă este şi fotografia reprodusă în „România Literară", nr. 12/2000; Ion Cârnu, *Chipul Poetului*, în *Drumuri eminesciene*, Editura Nona, Piatra Neamţ, 2003. De menţionat şi eseurile lui P.P. Gogan, dedicate unor pretinse fotografii aparţinând lui Eminescu.

[9] Ştefan Pleşca, *Cu dragoste de Eminescu...Falsul lui Octav Minar*, „Filatelia", nr. 1/2002. Autorul redă povestea fotografiilor lui Eminescu, insistând asupra unui fals publicat de Octav Minar în anul 1909, sub titlul *Ultima fotografie a lui Eminescu făcută la Mânăstirea Neamţului,* fotografie păstrată la Arhivele Statului din Iaşi.

[10] „Universul", înfiinţat de Luigi Cazzavillan la 1884, este considerat primul ziar românesc alcătuit după principiile gazetăriei moderne. În cazul în care titlul ar fi descifrabil, datarea fotografiei ar fi facilă: este vorba de *„Universul Literar"*, despre care se ştie cu certitudine că a apărut în

ciu important, care poate conduce la dezlegarea unor necunoscute. În sfârşit, judecând după detaliile vestimentare – îmbrăcămintea şi pălăriile celor fotografiaţi – se poate deduce că vremea este călduroasă, probabil o lună de vară sau începutul toamnei. Coroborând detaliile de mai sus, se poate aproxima şi data acestei fotografii: Bucureşti, în zona Pieţii Unirii, pe malul Dâmboviţei, post 1884.

Cei ce îşi mai amintesc cum arăta Dâmboviţa prin anii '70 ai secolului XX, înainte de sistematizare, pot recunoaşte cu uşurinţă parapetul metalic ce străjuia malurile râului. În colţul din dreapta al fotografiei se pot distinge turlele Bisericii Sf. Ion.

Urmează să răspundem la următoarea întrebare: ce semnificaţie are numele – … Dumitru Ionescu – prezent pe peretele clădirii din fundal? Construcţia poate fi recunoscută cu uşurinţă: „Hanul lui Manuc"[11]. După cum aminteşte C. Bacalbaşa, „Piaţa de flori şi hala... din faţă nu existau", în vremea lui Eminescu[12].

Se ştie că vechiul „Hotel Dacia" („Hanul lui Manuc" de azi), găzduia în vremea lui Eminescu o sală de spectacole, în care se prezentau canţonetele cu iz politic ale lui I. D. Ionescu. În spaţiul de la parter, artistul punea în scenă diverse reprezentaţii. La 1 mai 1879, la „Hotel Dacia" s-a deschis noul „Teatru de Vară", directorul său fiind chiar I. D. Ionescu. Grădina avea două rânduri de loji, cu intrări separate, locuri la stal numerotate, precum şi scaune împrejurul meselor. Pentru iluminaţie erau folosite peste 2000 de becuri cu gaz. Astfel se

---

Bucureşti, la 19 septembrie 1888, iar fotografia ar putea fi datată post septembrie 1888.

[11] Un bogătaş armean, pe nume Emanuel Mîrzaian (Manuc Bey), construia în anul 1808 un han, pe lângă Curtea Domnească, cunoscut în prezent sub numele de „Hanul lui Manuc". Prin 1870, noul proprietar al hanului, Lambru Vasilescu, l-a modernizat, botezându-l „Hotel Dacia". După 1880, în incinta hotelului s-a amenajat o sală de spectacole care, ulterior, a găzduit numeroase întruniri ale unor partide politice, mişcări sindicale etc.

[12] C. Bacalbaşa, *Bucureştii de altădată*, vol. 1, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987, p. 63.

explică prezența firmei cu numele (I.) Dumitru Ionescu pe fațada clădirii.

Dar cine sunt, oare, personajele din fotografie?

O legendă transmisă pe cale orală, timp de trei generații, ne oferă un posibil răspuns. Se ştie că primul deținător al fotografiei a fost Nicolae Teodorescu[13], ucenic tipograf care, pe la sfârşitul veacului trecut, realiza afişele pentru Teatrul Național. Acestea erau ridicate de la sediul tipografiei de tânărul actor, Nicolae Soreanu, care, din când în când, oferea tipografilor bilete de favoare şi mici atenții. Fotografia aceasta (însoțită de explicațiile de rigoare) a fost dăruită de Nicolae Soreanu lui Nicolae Teodorescu. Ea a rămas în familie, în posesia fiului său, profesorul Teodorescu N. Pantelimon, fiind transmisă mai departe, nepotului acestuia, ajungând astfel până în zilele noastre.

Teodorescu N. Pantelimon a fost cadru didactic la Liceul Gh. Şincai din Bucureşti. O interesantă fotografie, făcută în anul 1928, în vechiul sediu al acestui liceu, ni-l prezintă pe profesorul Teodorescu N. Pantelimon alături de directorul Gh. Nedioglu şi George Călinescu, în vremea când viitorul critic preda limba italiană la acest liceu.

Conform explicațiilor oferite de Nicolae Soreanu, personajul cu mustăți proeminente, purtând pe cap o pălărie, în rândul din dreapta, sus, este Mihai Eminescu. Documentele atestă că, în vara anului 1888, poetul se afla, într-adevăr, la Bucureşti. Şi tot în acelaşi an, în timpul guvernării junimiste, I.L. Caragiale este numit director general al teatrelor (până la 5 mai 1889), succedând lui C.I. Stăncescu.

În primăvara acelui an, Eminescu venise în Capitală, la stăruința Veronicăi. Însănătoşit, poetul îşi reluase activitatea de gazetar, mergea la teatru, era văzut prin cafenele, unde declama prietenilor pasaje întregi din *Eneida* lui Virgiliu. Locuia într-o odăiță de la etajul al treilea al clădirii Mercuş, din Piața Teatrului, unde se afla redacția şi tipografia gazetei „Lupta”, a lui Panu.

[13] Tipograful Nicolae Teodorescu a lucrat timp de peste 40 de ani la tipografia Monitorului Oficial.

În fotografie, spune mai departe legenda, se află şi Veronica Micle, purtând o pălărie vieneză, cu panglică, cu o costumaţie diferită de a celorlalte personaje feminine, iar în stânga poetului, se găseşte Al. Vlahuţă.

Veronica Micle se mutase încă din 1887 la Bucureşti şi frecventa cu plăcere reprezentaţiile Teatrul Naţional. Era o admiratoare sinceră a talentului Aristizzei Romanescu, căreia îi dedică poezii şi chiar cronici teatrale laudative. Astfel se explică prezenţa ei, alături de Eminescu, Caragiale şi Vlahuţă, în mijlocul actorilor, în faţa clădirii teatrului găzduit de „Hotelul Dacia”. Existenţa cocardelor şi a steagului dovedesc faptul că grupul din fotografie luase parte, probabil, la o întrunire cu caracter sindical, cum se desfăşurau multe în acea perioadă, în sala de la „Hotelul Dacia”.

În prim plan, în rândul întâi, se află I.L. Caragiale, având capul descoperit[14], duelându-se cu bastonul cu Ştefan Iulian, actor al Teatrului Naţional din Bucureşti. Ştefan Iulian, care ţine în mână o sabie, jucase pe scena Teatrului Naţional rolul lui Ipingescu, ipistatul, în piesa de debut a lui Caragiale: *O noapte furtunoasă*. Între ei, în rol de arbitru, este studentul Iancu Brezeanu (1869-1940), căruia i se vede numai capul. Acesta a fost un interpret memorabil al cetăţeanului turmentat din *O scrisoare pierdută* şi al lui Ion, din *Năpasta*, de I.L. Caragiale.

Potrivit celor spuse de Soreanu, în fotografie mai apare şi Aristizza Romanescu (1854-1918), interpreta în travesti a rolului lui Spiridon, „băiat de procopseală” în casa lui Titircă Inimă Rea. În sfârşit, în rândul doi apar şi câţiva copii, probabil figuranţi sau odraslele actorilor etc.

Eminescu acceptă să apară în acest grup, la stăruinţa Veronicăi Micle. Astăzi se ştie că ideea de a-l avea pe Eminescu aproape, măcar în fotografie, o obsedase pe Veronica ani buni. După cum îşi aminteşte Slavici, în aprilie 1888, ea se fotografiază cu Eminescu, la Botoşani. Pe una din fotografiile mai vechi ale poetului, iubita sa îi aşternea o

---

[14] În „Restitutio”, *Poezii*, de Luchi Caragiale, fratele lui Matei Caragiale, sunt 5 fotografii ale lui I.L. Caragiale, în atitudine teatrală, în care acesta apare tuns.

sublimă poezie, care începea astfel: *„Mă pierd uitându-mă la tine; / Cuprinsă ca de-un farmec sfânt...”* (*La un portret*).

În acelaşi an, 1888, Harieta, sora poetului, cerea lui Eminescu să se pozeze la Bucureşti, mărturisind că, neprimind portretul cerut, i-a dăruit Corneliei Emilian chiar fotografia luciferiană a lui Eminescu, făcută la 19 ani. În acest fel, se explică prezenţa lui Eminescu în această fotografie: poetul încerca să suplinească lipsa pozelor, atât de mult clamată de sora rămasă singură la Botoşani.

Aceasta este, în câteva cuvinte, legenda ţesută pe marginea fotografiei. Ea este un document excepţional, din care se înţelege că, în vara-toamna anului 1888, Eminescu şi Veronica se aflau în compania artiştilor Teatrului Naţional, fotografiindu-se alături de ei, erau solidari cu necazurile şi suferinţele acestora.

În faţa unui destin ce avea să ducă în neant existenţele zbuciumate ale tragicilor îndrăgostiţi, această fotografie este, probabil, ultima mărturie a unei iubiri fără egal.

Poetică şi stilistică

Ispita primordialității în *Cezara* de Mihai Eminescu

Andreea AGACHI

Cezara (1876) este o nuvelă romantică tipică, în care fantasticul a luat culoarea şi semnificațiile *miticului*. G. Călinescu îi recunoaşte calitatea de a reprezenta un moment nou în creația eminesciană prin faptul că, în această nuvelă, Eminescu îşi expune „filosofia practică”[1]; nu este însă acesta punctul de vedere din care vom interpreta nuvela. Vom încerca o abordare de tip mito-poetic, limitată la *spațialitatea* nuvelei, apoi vom enunța un punct de vedere asupra simbolicii ei, referindu-ne la tema cea mai intens relevantă: cea *paradisiacă*.

Subiectul nuvelei prezintă iubirea dintre călugărul Ieronim şi o tînără contesă, Cezara, femeie pasională, în căutarea unei soluții care să o scape de imediata căsătorie din interes cu marchizul Castelmare. Triunghiul amoros astfel realizîndu-se, epicul se complică în mod fericit (căci aceasta va fi substanța ce valorizează nuvela) cu prezența absentă a bătrînului sihastru Euthanasius, cel care joacă, în plan spiritual, rolul de inițiator al lui Ieronim, în timp ce tatăl său, bătrînul Onufrei, este inițiator în „viața care se viețuieşte”. Astfel secondat, Ieronim parcurge un traseu inițiatic, asemeni lui Dionis (*Sărmanul Dionis*), pornind, blazat, de la o realitate care-l nemulțumeşte şi dobîndind, spre final, o extrarealitate, *mitică*, realizată estetic, în mod propriu eminescian, prin *poetica materiei*[2].

---

[1] G. Călinescu, *Cezara* în *Opera lui Eminescu*, vol. I, Editura pentru literatură, 1967, p. 247.

[2] Cum, de altfel, a semnalat cu pertinență şi Rosa Del Conte: „Materia, în feluritele ei întruchipări, i s-a înfățişat ca o eternă *Erscheinung*, elementele – în sine foarte reale – revelîndu-se ca purtătoare de mesaje sau ca

Există în nuvelă două *imago* ale unei lumi exemplare: prima, cea care deschide nuvela, este *imaginea în trepte* a lumii materiale ce-l înconjoară pe Ieronim. Cea de-a doua, structurată aproape identic, este ducerea la o *perfecțiune circulară* a primei imagini, lumea lui Euthanasius.

Lumea lui Ieronim este una *verticală* şi, deopotrivă, limitativă, aproape sufocantă. Singura de-limitare spațială o oferă *marea* „nesfîrşită”, în *a-toponimia* ei neliniştitoare: „Marea şi-ntindea nesfîrşita-i albăstrime, soarele se ridica încet în seninătatea adînc-albastră a cerului...”[3]. (p. 342) *Marea* generică din nuvelă (singura ei identitate este redată prin articol hotărît) dobîndeşte, spre final, în varianta ms. 2282, [*Moartea Cezarei*] conotațiile *thanatice*[4]: „Marea purta în patul ei moale şi albastru două cadavre unite, strîns îmbrățişate...” (p. 374)

Ca motiv literar de maximă importanță, insula are o dublă ipostază în acest text: *mănăstire* (Ieronim) şi *peşteră* (Euthanasius), *spațiu sacru* prin excelență, dar desacralizat prin calitatea umană luciferică (Ieronim) şi, ca şi peşteră, spațiu în sine lipsit de dimensiune sacră, sacralizat însă prin prezența demiurgică a lui Euthanasius.

La polul opus, *spațiul mănăstirii* este *desacralizant* prin modul în care naratorul îl prezintă, ca *loc al decrepitudinii umane* („Pe una din cărări vedem un călugăr bătrîn mergînd spre poarta monăstirei, cu mînile unite după spate. Rasa-i e de şiac, e-ncins cu găitan alb, metaniile de lînă spînzură c-un colț din sîn, papucii de lemn se tîrie şi clăpăiesc la fiecare pas. Barba albă i-e cam rară, ochii ca zărul neespresivi şi cam tîmpiți; nimic resignat sau ascetic în el.” – p. 342), invadat de o natură agresivă: „...el intră în curtea ce *sămăna a părăsită* a mănăstirei, cu pardosala ei de pietre pătrate printre cari creşteau în voie fire de iarbă naltă, şi-n mijlocu-i c-un iaz, ale cărui maluri erau *sălbătăcite* de fel de fel de buruiene. Brusturi mari, lumînărele, sulcină şi măzărichea care-şi țese păturile ei de flori asupra întregei vegetații pe care o *zugrumă cu încîlciturele ramurilor*” (p. 343, s.n.).

---

oglinzi ale unor adevăruri metafizice: «ceva» ce trimite la altceva”. (Rosa Del Conte, *Simbolismul materiei*, în *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 258).

[3] Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară,* vol. II, ediția a doua, revăzută şi adăugită de Petru Creția, Cartea Românească, 1984.

[4] Luăm în considerație şi varianta postumă (vezi M. Eminescu, *ed. cit*., p. 371-374).

Chilia lui Ieronim adăposteşte „schiţe ciudate" („ici un sfînt, colo un căţel svîrcolindu-se în iarbă, colo icoana foarte bine executată a unei rudaşte, flori, tufe, capete de femei, bonete, papuci, în fine, o carte de schiţe risipită pe pärete" – p. 343; „Şi ce profanaţie a cărţelor bisericeşti! Toate marginele erau profile de femei, popi, cavaleri, cerşitori, comedianţi... în sfîrşit, viaţa în realitatea ei, mîzgălită în fiecare colţ disponibil" – p. 344), în concordanţă cu lipsa de cucernicie, profanatoare, a locatarului: „Pe scaun şade un călugăr tînăr. El se află în acele momente de trîndăvie plăcută pe cari le are un dulău cînd şi-ntinde toţi muşchii în soare, leneş, somnoros, fără dorinţe" (p. 343). Şi, pentru a întregi imaginea provocatoare a tînărului, el este în compania unui iniţiator demonic, precum, în cealaltă nuvelă, Dionis:

„– Mă mir cine dracul te-a călugărit pe tine, blestematule Ieronime ?

– Mă mir cine dracul te-a călugărit pe tine, părinte?

– Cine? Dracul." (p. 344)

Lipsit de atributele sfinţeniei, spaţiul – în care îşi duce sumara existenţă Ieronim – are rolul (conferit de narator) de a anticipa atît povestea de iubire (prin artă, desenele pe cărţile bisericeşti), cît şi profilul celuilalt spaţiu, de o sacralitate primară, edenică: *insula lui Euthanasius*. Lipsit de privirea profanatoare a curioşilor, acest *alt spaţiu* din insulă, pe care îl vom numi *mistic*, întrucît miracolul este aici posibil, are coordonatele perfecţiunii primordiale: „Lumea mea este o vale, încunjurată din toate părţile de stînci nepătrunse cari stau ca un zid dinspre mare, astfel încît suflet de om nu poate şti acest rai pămîntesc unde trăiesc eu." (p. 347)

În ambele spaţii, insula este cuprinsă de *mare* – materie primordială – şi adăposteşte un *lac/iaz* – imagine particularizată a *mării*, în ipostaza de oglindă, de „narcisism cosmic"[5]: la Eminescu, *lacul* reflectă atît cerul, prelungindu-i, în plan terestru, imaginea, cît şi lumea (cea vegetală îndeobşte, cotropitoare) ce-l înconjoară: „... şi-n mijlocu-i c-un iaz ale cărui maluri erau sălbătăcite de fel de fel de buruiene." (p. 343)

Ca şi în curtea mănăstirii, în insula lui Euthanasius, *lacul* (în ipostaza sa mitică, de spaţiu paradisiac, în care se

---

[5] cf. G. Bachelard, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*, Editura Univers, 1995, p. 32.

varsă cele patru izvoare edenice[6]) este cotropit de vegetal, semn al puterii regeneratoare absolute a naturii, însă de un vegetal care inspiră ordine, blîndețe, un exotism temperat: „În mijlocul acestui lac, care apare negru de oglindirea stufului, ierbăriei şi răchitelor din jurul lui, este o nouă insulă, mică, cu o dumbravă de portocale. În acea dumbravă este peştera ce am prefăcut-o-n casă, şi prisaca mea.” (p. 348).

Lacul, acest „ochi liniştit”[7] din „mijlocul văii”, implicit al insulei, exprimă imaginea fantasmatică a *plinului* (în ipostaza ocrotitoare a pîntecului matern): în lac (expresie statică a *apei clare*) se varsă cele patru izvoare – copii, care-şi află, astfel, aici, locaş (sacru) securizant: „le vezi mişcîndu-se şi şerpuind cu argintul lor fluid, transparent şi viu, aruncîndu-se în brațele bulboanelor în care se-nvîrtesc nebune, apoi repezindu-se mai departe, pînă ce, suspinînd de satisfacere, s-adîncesc în lac.” (p. 348)

Mica insulă din mijlocul lacului (din lumea esențializată a lui Euthanasius) este, la rîndu-i, *un ochi etern*, ferm, terestru, cel care, asemeni ochiului lăuntric al sultanului (cel ce „închis afară, înlăuntru se deşteaptă”, *Scrisoarea III*), ori al Cătălinei („ochii mari, bătînd închişi”, *Luceafărul*) conține o închidere care se deschide revelatoriu: *peştera*.

Cu siguranță, simbolica *peşterii* este deosebit de complexă şi nu ne propunem aici o evidențiere a acesteia. De la grota lui Platon la peşterile inițiatice greceşti, simbolul este învăluit de mister[8]. Arhetip al uterului matern sau imagine a lumii ori a Centrului, „matrice universală”, înrudită cu oul sau cu mormîntul, *peştera* este, cu precădere, *cavitatea perfectă*, loc al

---

[6] v. Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, 1993, p. 8.

[7] „Lacul este un mare ochi liniştit. Lacul strînge toată lumina şi reface din ea o lume. Prin el, lumea este contemplată, lumea este reprezentată. Şi el poate spune: lumea este reprezentarea mea.” – G. Bachelard, *op. cit.*, p. 36.

[8] Vezi, în acest sens, succinta, dar interesanta luare în discuție a motivului peşterii la Jean Chevalier / Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, Editura Artemis, Bucureşti, 1995, p. 74-80; Gaston Bachelard, *Pămîntul şi reveriile odihnei*, Editura Univers, 1999, p. 150-171; Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 298-318.

naşterii şi al reînvierii. La Eminescu ea reprezintă „împlinirea unui peisaj" (Bachelard), imagine paradisiacă prin excelenţă, loc al morţii (*Euthanasius* < *Thanatos*), dar şi sugestie a renaşterii, spaţiu estetic, al contemplaţiei, accesibil numai iniţiatului şi/sau neofitului: „Un singur loc de intrare este – o stîncă mişcătoare ce acoperă măiestru gura unei peştere care duce pîn-înlăuntrul insulei. Altfel cine nu pătrunde prin acea peşteră crede că această insulă este o gramadă de stînci sterpe înălţate în mare, fără vegetaţie şi fără viaţă." (p. 347). *Peştera – prag* deschide cale către *insulă*. Zidul de ierburi şi stînci cuprinde un spaţiu al perfecţiunii şi ascezei contemplării: „Stîncele nalte fac ca orizontul meu să fie îngust. O bucată de cer am numai, dar ce bucată! Un azur întunecos, limpede, transparent, şi numai din cînd în cînd cîte un nourel alb ca şi cînd s-ar fi vărsat lapte pe cer." (p. 347) Odată limitat, anulat chiar, lumescul, privirea merge spre *cer*, spre esenţe. Valea („lumea mea este o vale..."), corespondent mitic al plaiului, asimilat ideii de destin (Blaga), întruchipează perfecţiunea primordială, „muzică eternă" şi privire uimită totodată.

În insula lui Euthanasius există *peştera – casă*, spaţiu al maximei intimităţi şi al desăvîrşirii contemplative. În pîntecul ei sînt sculptate fantasmele lui Euthanasius: *erosul primitiv* (Adam şi Eva), *erosul bucolic* (Venus şi Adonis) şi *erosul agresiv* (Aurora şi Orion), feţe simbolice, în fond, pregătitoare, ale erosului din nuvelă. Insulă a vieţii edenice şi insulă a morţii frumoase, asimilată de către Mircea Eliade „insulelor fericiţilor" din Antichititate, insula lui Euthanasius este un „axis" înconjurat de ape, restabilind astfel armonia cosmică: „Întocmai cum în mijlocul apelor amorfe insula simbolizează Creaţia, *forma*, tot aşa, în mijlocul lumii în eternă devenire, în oceanul de forme trecătoare ale Cosmosului, insula transcendentă simbolizează realitatea absolută, imutabilă, paradiziacă."[9]

Odată ajunşi pe insulă, cei doi protagonişti ai nuvelei, Ieronim, apoi Cezara, suferă o transformare evidentă: pînă atunci ezitant, bărbatul se dăruie în întregime iubitei sale însetate de amor. Iubirea celor doi are doar *aparenţele iubirii*

[9] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 14.

paradisiace (insula, izolarea), *aparența* unor arhetipuri – „ființe care pot cunoaşte fără să devină”, *aparența* unor ființe ce-şi depăşesc limitarea şi frustranta condiție umană.

Toate inițiativele Cezarei din această nuvelă, inclusiv cele din spațiul insulei, stau sub semnul *pasiunii devoratoare*. Atunci cînd îl pierde, pentru un timp, pe Ieronim, Cezara se lasă îmbrățişării acvatice, *compensatorie,* marea dobîndeşte valențe masculine (ocean): „... cînd simte apele muindu-i corpul, surîsul său devine iar nervos şi sălbatec, ca toată copilăria ei; în luptă cu oceanul bătrîn ea se simte reîntinerind, ea surîde cu gura încleştată de energie şi se lasă îmbrățoşărei zgomotoase a oceanului, tăind din cînd în cînd cu brațele albe undele albastre, înotînd cînd pe-o coastă, cînd pe spate, tologindu-se voluptos pe patul de valuri.” (p. 366) Cezara întruchipează erosul feminin agresiv, *eros care îşi autodevoră subiectul*: „Ea se uită l-acea dumbravă încîntată … o dorință de fericire îi cuprinse sînul … era atît de însetată de amor ca copilul cel tînăr şi fraged, buzele ei erau uscate de dorința unei sărutări, cugetarea ei era împătimită ca un strat cu florile pe jumătate veştezite de arşiță” (p. 367). Vorbind, în scrisoarea sa către Ieronim, de „agresiunea inocenței femeieşti”, Euthanasius descrie, de fapt, o *femeie-concept*, o suprapunere a celor trei modele mitice Eva – Venus – Aurora, anticipînd măreția vinovată a Cezarei din portretul făcut de către narator: „Atît de nobilă, atît de frumoasă, capul ei se ridica c-un fel de copilăroasă mîndrie, astfel cum şi-l ridică caii de rasă arabă, ş-atunci gîtul nalt lua acea energie marmoree şi doritoare totodată ca gîtul lui Antinous” (p. 346).

În fapt, nu atît *iubirea* este tema sau una dintre temele nuvelei, ci, aşa cum afirmă şi naratorul, *„setea de amor”.* Sete dominantă, perpetuă, frustrantă, mereu reprimată, născătoare de fantasme: „Ce întunecoase bucurii simțea inima ei în acea privire,... cum ar fi dorit, ... ce ar fi dorit?... Ah ! cine o spune, cine-o poate spune, şi care limbă e-ndestul de bogată ca să poată esprima acea nemărginire de simțiri cari se grămădesc nu în amor însuşi, ci în setea de amor (p. 347); „Ea bătu cu pumnii în trunchiul de copac; apoi se duse-n odaia ei şi, rupîndu-şi cu furie pieptarul de catifea, încâlcindu-şi părul atît de blond, ea se

uita în oglindă cu ochii înecați de lacrimi şi cu buzele tremurătoare. Apoi se arunca în pat şi şoptea încet, foarte încet şi înecată de suspinuri, cuvinte dulci, nepomenit de dulci şi dezmierdătoare, pintre cari străbătea numai un nume pronunțat mai tare ... Ieronim" (p. 361).

Magia insulei, cu splendoarea ei paradisiacă, pare a pune în polemică evidentă cuplul primordial de după Cădere: degradat de păcat, măcinat de frustrări. Este, mai degrabă, o victorie a *edenicului* în dauna *erosului* în *Cezara*, deşi acest aspect apare ca evident abia dacă luăm în considerare şi varianta finală, postumă, a textului. „Setea de amor", ispita domină, la nivel tematic şi fantasmatic, textul. Ea se opune „însetatei" de perfecțiune naturi. Din această încleştare, Omul iese învins. […]

(Fragment din lucrarea *Elemente de poetica prozei în opera eminesciană*, lucrare integrată în programul de cercetare al Memorialului Ipoteşti, 2002)

Résumé

Il s'agit de deux formes spatiales dans la nouvelle, toutes les deux bordées par le symbole aquatique : *le monastère* et *l'île.* L'auteur joue sur les connotations antinomiques de chaque forme. Bien que sacrées, elles portent en somme le fruit de la désacralisation, étant, dans une lecture ironique, susceptibles d'interprétations. Dans l'espace mystique aussi que dans celui profane, le miracle acquiert le sens de la perfection primordiale. Mais l'amour, en tant que «soif d`amour», évolue dans cet espace comme une sorte de farce; l`amour coupable, passionné, naît des phantasmes. Le couple mythique n'est qu'une version polémique de l'amour paradisiaque. L'île sacrée, dans sa perfection, n'est plus le «cadre», mais une mise en scène ironique du couple primordial; de cette tentation l'homme sort vaincu.

Personaje şi simboluri în drama eminesciană

Anca CIOBOTARU, Irina DABIJA

Despre metafora poetică eminesciană s-au scris multe tomuri. Rolul metaforei, forma, frecvenţa, însemnătatea ei, toate au fost supuse analizei. Şi totuşi, o lectură mai atentă a dramaturgiei eminesciene te ajută să constaţi că, pentru Eminescu, metafora nu constituie un simplu procedeu stilistic, ci un mod de reprezentare a vieţii. Numele, personajele, replicile – toate sunt încărcate de conotaţii simbolice, iar textul devine o metaforă a realităţii.

Era anul de graţie 1866, când un tânăr de 16 ani părăsea şcoala „… din admiraţie sau poate dintr-un amor precoce pentru una dintre actriţe (…) s-a tocmit sufleur, cutreierând cu acea trupa (n.n. Fani Tardini) mai toate oraşele române, până ce iarna, a ajuns la Bucureşti”. Apelând la datele seci, începuturile ar putea fi traduse aşa: 1866 – împreună cu trupa condusă de Fani Tardini; 1867 – împreună cu trupa lui Iorgu Caragiale; 1 noiembrie 1867 – probabila întâlnire cu I.L. Caragiale; aprilie 1868 – Eminescu trece în trupa condusă de marele actor şi viitor protector al poetului, Mihail Pascaly. Aşadar, adolescent şi, mai apoi, un tânăr ce impresiona prin simpla apariţie: „era o frumusete! O figură clasică, încadrată de nişte plete mari, negre; o frunte înaltă şi senină; nişte ochi mari – la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva era înăuntru; un zâmbet blând, şi adânc melancholic. Avea aerul unui sfânt tânăr coborât dintr-o icoană, un copil predestinat

durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare”[1].

A cunoscut lumea teatrului în miezul său. În timpul liber, citea din marea literatură a lumii. A fost sufleur, copist de roluri, secretar, scriitor de cuplete, actor, traducător, dramaturg. Îndrăznim a considera determinantă întâlnirea cu actorul şi conducătorul de trupă, Mihail Pascaly, împreună cu care va locui la Bucureşti în toamna anului 1868, context ce va prilejui începerea traducerii lucrării **Arta reprezentării dramatice,** scrisă de profesorul şi criticul german Heinrich Theodor Rotscher. Lucrarea care cuprindea trimiteri la Platon, Aristotel, Schlegel, Tieck, Goethe sau Schiller, la teoriile unor esteticieni sau mari actori ai timpului, s-a dovedit anevoioasă în traducere, căci termenii de specialitate lipseau la acea dată din limba română.

Traducerile eminesciene au atras atenţia specialiştilor din domeniu, determinând numeroase polemici. Unul dintre aspectele cele mai controversate este cel al textelor pe care le-a folosit Eminescu pentru a traduce cele 132 de versuri din **Timon din Atena** de William Shakespeare**.** Leon D. Leviţchi face o analiză aprofundată a acestei traduceri, încercând să pătrundă în „laboratorul intim al creaţiei eminesciene” şi conchizând: „Eminescu nu a adaptat, ci a tradus, şi încă în deplină concordanţă cu ceea ce afirma în articolul *Repertoriul teatral*, publicat în «Familia», Pesta, numărul 3 din 1870: «Shakespeare nu trebuie cetit, ci studiat, şi încă astfel ca să poţi cunoaşte ceea ce-ţi permit puterile ca să imiţi după el…» Şi nu vom comite o impietate presupunând că, de fapt, Eminescu a vrut să spună: «Shakespeare nu trebuie cetit, ci studiat după original»”[2].

Putem acorda importanţă cuvenită unui astfel de demers doar gândindu-ne cât de puţine informaţii de teorie teatrală circulau în Ţările Române atunci, informaţii vizînd modul de organizare a lumii scenice sau statutul actorilor. Informaţiile

---

[1] Mihai Eminescu, *Teatru,* vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. XXV.

[2] Leon D. Leviţchi, în „Secolul 20”, nr. 6, Bucureşti, 1976, p. 24.

asimilate i-au format o viziune modernă de abordare a structurilor dramatice.

Din această perspectivă trebuie analizat şi textul dialogat dintre cele două personaje-simbol, *Întunericul* şi *Poetul*, ce pot fi privite ca exponente ale disputei asupra rolului celui din urmă. Prin arta sa, el dă un sens asumat propriilor aspiraţii:

„Şi tu crezi geniul negru că fără scop şi ţintă
A lumei und-amară mă-neacă, mă frământă?
Tu crezi că eu degeaba m-am scoborât din stele
Purtând pe frunte-mi rază a naţiunei mele
Voi să ridic palatul la două dulci surori
La Muzică şi Dramă … în dalbe sărbători,”[3]

Aceste versuri preconizează, întrucâtva, ideile pe care le va exprima ulterior şi în proză (*Geniu pustiu*), demonstrând legăturile cu gândirea paşoptistă, cu spiritul poeţilor cu rol mesianic – voci ale celor ce se simţeau datori a se implica în soarta naţiunii căreia îi aparţineau. În fapt, ideea rolului poetului în viaţa cetăţii şi a sensului creaţiei apare în mod constant de-a lungul întregii opere eminesciene. Să reamintim doar că, în aceeaşi perioadă (1867-1868), căuta un nou răspuns la această nelinişte, prin poezia *Numai poetul:*

„Numai poetul,
Ca păsări ce zboară
Deasupra valurilor,
Trece peste nemărginirea timpului.”[4]

În octombrie 1869, Eminescu s-a înscris la Facultatea de Filosofie din Viena. Lecturile, spectacolele vizionate, amintirile s-au contopit toate şi au dat contur mai multor proiecte de lucrări dramatice. Unul dintre acestea este **Mira**. Personajele, deşi primesc nume, nu sunt reprezentări ale unor persoane, ci mai ales simboluri ale unor tipologii caracteriale. Iată, spre exemplu, unul dintre modurile de prezentare a acestora: „Ştefan, nestatornic, de-o beţie tristă, nobil în fundul inimei,

---

[3] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 3-4.

[4] Mihai Eminescu, *Poezii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1984, p. 460.

dar abrutizat prin pasiune – c-un mare fond de grandoare concentrată în unele momente – altfel meschin – caracter melancholic, sanguinic (oacheş.)"[5]

Dincolo de aceste trăsături fixate de autor, putem descoperi noi înşine patru identități tipologice, care pot sugera perspective de abordare a rolurilor. Astfel, putem identifica principele-erou, eternul feminin, poetul şi lucidul. Pentru a da concretețe portretelor psihologice alcătuite, autorul atribuie fiecăruia dintre ei şi trăsături fizice: oacheş, alb, blondă, blond, păr castaniu, ochi căprii.

Trama stă sub semnul aceluiaşi crez poetic: opera trebuie să slujească națiunii; sentimentele, raționamentele sunt toate supuse acestei idei. Ne atrage atenția, în acest sens, dialogul dintre Maio şi Ştefan:

„**Maio**: Eu vă iubesc cum iubesc Moldova. Pentru voi aş da tot ce-aş fi în stare să sacrific pentru Moldova! Viața mea, ar fi puțin… inima mea e mai mult… ei bine, inima mea cu tot ce are ea în sine… cereți-o şi v-o dau.

Ştefăniță: Inima. Maio, ştii tu unde-ți ai inima?

Maio (arătând) : Ici!

Stefăniță: Ba ici! În cap! În locul unde e, tu n-ai simțit-o încă pentru că pân-acum n-a bătut. De-ar fi bătut vrodată, nu mi-ai oferi-o aşa de lesne… De-ai ave tu o amantă, o nevastă frumoasă… un înger, mi l-ai da tu mie?

Maio (cu sforță şi sacrificiu): De v-ar face fericit pe voi … Moldova! da!

Ştefăniță: *Moldova*! Da? Nu cred. Nu eşti sincer sau nu ştii. (*Mângâindu-i fruntea.)* Nu! Tu nu ştii ce va să zică a iubi…"[6]

Apare ideea multiplelor valențe ale iubirii: cea a poetului, visătorul cetății, în forma sa spiritualizată, dusă până la sacrificiu, dincolo de limitele logicii comune, şi cea aflată sub semnul carnalului şi rațiunii, proprie omului obişnuit, trăită de Maio. Suntem, astfel, în fața unui alt element caracteristic care evidențiază unitatea ideatică a universului eminescian, cel al

[5] Mihai Eminescu , *Teatru*, *ed. cit.*, p. 46.

[6] *Ibidem*, p. 68-69.

prezentării vieții ca rezultantă a dualității materie-spirit; accentele, proporțiile se schimbă mereu, în funcție de forța individuală de înțelegere şi asumare a destinului.

Perceperea şi reprezentarea timpului sau a spațiului, înțelegerea sensului existenței sunt influențate de ideile asimilate din lecturile vieneze, existând numeroase mărturii ale faptului că poetul îşi cheltuia banii primiți pentru întreținere pe cărți. Cercetări anterioare au subliniat existența, corespondența unor ecouri din dramaturgia universală: „Paginile literare eminesciene ne pun la dispoziție dovezi ferme privind cunoaşterea temeinică a lui Schiller şi Goethe. În *Emmi*, *Mira*, *Geniu pustiu*, descoperim ecouri schilleriene din *Intrigă şi iubire*, *Don Carlos* ş.a., iar față de *Faust* al lui Goethe nutrea o adevărată admirație şi dorința de a-l avea ca model – unele accente faustiene fiind evidente în poemul dramatic *Mureşanu*; din *Torquato Tasso* a tradus fragmente, iar drama goetheana *Clavigo* îi inspira scena morții Mirei."[7]

Mureşanu este un tablou dramatic ce prezintă dialogul dintre **Mureşanu** şi **Anul 1848**. Alături de aceştia apar şi alte două personaje simbolice: *Silfii de lumină*, ce par să capete uneori rolul de povestitor, şi Isis, opusul **Anului 1848**; spunem opusul, deoarece, dacă **Anul 1848** îl pedepseşte pe Mureşanu luându-i talentul, geniul creator, iar Isis este cea care i-l redă. Ideea de pedeapsă, însă, este discutabilă, ea fiind în esența sa un gest de protejare a poetului care, orbit de idealurile sale, aproape că nu mai percepe realitatea:

„**Anul 1848**: Sunat-a moartea aspră... tu-n lume ce aştepți?

Au vrei tu ca poporul român să îl deştepți?
În van îți e chemarea şi cântecul în van:

Necată-i Românimea pe-a lumei ocean.
Cu suflet rece, aspru, sublimul rege Nord
Va amorți pe liră-ți românul tău acord

---

[7] Ştefan Oprea, *Eminescu omul de teatru*, Editura Timpul, Iaşi, 2000, p. 21.

Şi fiii plini de viață ai Asiei pustii
Vor stinge-a lirei table sublime armonii."[8]

Deşi nu există dovezi certe că Eminescu a cunoscut *Viața e vis* a lui Calderón de la Barca, putem remarca în ambele creații, prezența motivului visului care se confundă cu realitatea (din opera lui Calderón) şi aduce din nou talentul în cântul lui Mureşan.

Ideea centrală a operei, ce apare în versurile „que toda la vida es sueno / y los suenos suenos son" (*toată viața e un vis/ şi visurile visuri sunt*), se împleteşte cu alte teme ca lupta pentru libertate, lupta împotriva prejudecăților în ceea ce priveşte infailibilitatea destinului.

Chiar dacă multe dintre proiectele dramatice eminesciene au rămas nefinalizate, totuşi ele demonstrează forța poetului de a-şi polariza creația în jurul ideilor romantice. Eroii dramelor, asemeni celor din proza sau din poemele sale, trăiesc într-un mod sau altul drama inadaptării, sentimentul de neîmplinire şi de nelinişte. Prin dimensiunea lor simbolică, ei devin universali, atemporali şi aspațiali. Dificil de lecturat şi de transpus scenic, dramaturgia constituie o poartă spre înțelegerea întregului univers eminescian, dar şi o punte de legătură cu motivele de inspirație pentru ceea ce va constitui teatrul istoric şi de idei românesc, un domeniu insuficient explorat încă.

---

[8] Mihai Eminescu , *op. cit.*, p. 173.

Eminescu – literaritatea publicisticii

Livia IACOB

Mai puţin obişnuit în cadrul unei discuţii asupra textului publicistic, *criteriul literarităţii* capătă o importanţă deosebită (şi ca atare trebuie aplicat) ori de cîte ori avem în vedere gazetăria eminesciană. Dacă articolul polemic, energic, nervos, de cele mai multe ori rezultat al unor fapte (fie ele sociale, economice, politice şi, de ce nu, în ultimă instanţă, aşa cum vom avea prilejul s-o constatăm exemplificând, chiar lingvistice ori literare) cărora poetul-jurnalist a dorit să le dea o replică pe măsura absurdităţii lor[1], nu lasă prea mult loc pluralităţii interpretative pe care opera literară (*opera aperta*) o permite, el preia, în schimb, multe dintre „însuşirile" condeiului eminescian. Aşa se face că disocierea strictă între ceea ce este *literar* şi ceea ce rămâne ca *neliterar* se dovedeşte, dacă nu chiar imposibilă, în orice caz greu de realizat.

De altfel, o disociere de acest gen nu ar putea fi practicată nici în spaţiul intim al personalităţii creatorului[2], a cărui „profesiune de credinţă", literatura, s-a suprapus organic peste profesiunea zilnică dintr-o anumită perioadă existenţială, jurnalismul. Căci activitatea publicistică pe care Eminescu o începuse în presa transilvăneană (lucrând, sub statutul intelectualităţii militante pe plan cultural şi politic, la reviste

---

[1] Sunt, de altfel, binecunoscute intervenţiile lui Eminescu pe teme politice de interes major, precum independenţa naţională, problema votului, integritatea teritorială etc.

[2] Aşa cum, din păcate, s-a încercat adesea, făcându-i-se un deserviciu pe termen lung lui Eminescu, al cărui eu ajunsese, într-o vreme, să includă absolut orice, de la Eminescu biologul până la Eminescu fizicianul şi descoperitorul „găurilor negre" din universul haotic.

precum *Familia*, *Albina* sau *Federaţiunea*) se continuă în cea ieşeană (*Convorbiri literare*, *Curierul de Iaşi*) sau bucureşteană (*Timpul*, *România liberă*, *Fântâna Blanduziei*), perioade în care îşi asumă statutul de ziarist profesionist, apropiat de sensul pe care termenul l-a căpătat în zilele noastre.

Alături de datele ce ţin de istoria personală a omului Eminescu, mai importante ne apar, din punctul de vedere al publicisticii cel puţin, conexiunile, „punţile de legătură" pe care articolele sale le trimit către ceea ce îndeobşte cunoaştem sub denumirea de *text poetic*. Rezumându-ne observaţiile la evidenţierea unui limbaj specific, articulat prin combinaţii de trăsături sintactico-semantice, ne simţim îndreptăţiţi să pornim de la acest aspect pentru a constata că şi în publicistică Eminescu a reuşit crearea unui sistem de semne diferenţiat de cel comun (originând, inevitabil, în acesta) şi, implicit, apropiat de cel literar. În ciuda faptului că gazetăria eminesciană afişează o intenţie vădit polemică, aceasta nu eludează nici o clipă intenţia estetică, rezultanta sumei de procedee literare (ce pot fi regăsite atât în textele de ficţiune, cât şi în cele îndeobşte situate în afara ariei literaturii propriu-zise), de tipul intertextualităţii. Este cât se poate de adevărat că, la limită, „literarul se continuă în neliterar" întrucât „literaritatea limbajului constituie o realitate intrinsecă"[3]; însuşi stilul publicistic importă şi transformă, sub presiunea mizei proprii, anumite modalităţi de expunere specifice literaturii. Deşi poate părea forţată, înţelegerea publicisticii eminesciene printr-o grilă terminologică specifică poeticii secolului XX ne apropie mai mult de caracterul estetic al unor texte care, în prezent, cu toate că nu şi-au pierdut nici din farmecul lingvistic, nici din persuasiunea inerentă polemicii, atrag atenţia mai degrabă prin construcţie şi stil decît prin conţinutul ideatic. Realitatea de la care pornise, odinioară, gazetarul Eminescu îi este mai puţin familiară cititorului de astăzi, în timp ce instituirea unei lumi *lingvistice* aparte şi, după cum vom avea prilejul s-o constatăm, cu un pronunţat caracter *estetic* reţine atenţia încă de la

---

[3] Adrian Marino, „Literar şi neliterar", în *Biografia ideii de literatură,* volumul al III-lea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 59.

primele rânduri ale multor texte. Aşadar, prin aplicarea unei metode preluate din formalismul rus[4] şi nuanțate, mai tîrziu, printre alții de Gérard Genette[5] am avut ca scop degajarea *literarității* publicisticii eminesciene (printr-un exemplu revelator asupra căruia am ales să ne oprim), prin care înțelegem ansamblul procedeelor de natură strict artistică pertinente în asigurarea „creativității verbale" a articolelor, şi nu a verbiajului în care gazetăria a fost de multe ori tentată să se piardă.

Să pornim de la o precizare: în cazul lui Eminescu, subtila apropiere ține, în plus, de un sistem de gândire care îşi face simțită prezența prin exacerbări, ironii şi, nu în ultimul rând, un retorism care anunță, în polemicul ziarist, pe creatorul unei lumi poetice precum cea din *Împărat şi proletar*[6]. Aşa de pildă, cea mai discutată dintre temele abordate în revistele vremii de Eminescu a fost (cum se putea altfel?) „politichia", vizând recuperarea, reconstituirea ideologiei care se ascundea în spatele unor acuze şi luări de poziție realizate în deplină maturitate de gândire, precum cele binecunoscute inițiaților din *Despre partidele politice*, *Efectele demagogiei*, *Veneticii*, *Apostazia liberală* sau *Tinerimea franțuzită*. Conținutul acestora ne interesează însă mai puțin aici. Mai semnificativă ni se pare impresia totalizantă, după lectura unor fragmente fundamental critice, care împrumută, în opinia lui Eugen Simion, din „pesimismul de sfârşit de lume şi sentimentul de dezolare cosmică" pe care le încercăm citind poemele de meditație. Un „pesimism însă activ, saturat de invective colorate şi sprijinit pe o imaginație colosală, care

---

[4] Binecunoscut şi grație rolului important pe care l-a jucat în afirmarea structuralismului din Franța anilor '60, acesta propune ca obiectul poeticii să nu mai fie „opera individuală, ci ansamblul de procedee care definesc literaritatea: construcții narative (studiate în special de Eihenbaum, Şklovski şi Propp), fapte de stil (Vinogradov); structuri ritmice şi metrice (Brick şi Jakobson), dialectica genurilor (Tînianov), structuri tematice (Tomaşevski)" etc. Vezi, pentru mai multe detalii, capitolul „Poetica" din *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului.*

[5] *Cf.* G. Genette, *Figures III*, Gallimard, Paris, 1972.

[6] Vezi, în acest sens, studiul „Pamfletarul Eminescu" din George Nițu, *Pamfletul în literatura română*, Editura de Vest, Timişoara, 1994, p. 129-133.

transfigurează totul şi face din fanariotul detestat un personaj de schiţă fantastică, bătând înspre absurd”.

Nu la fel stau însă lucrurile atunci când Eminescu îşi exprimă, mai mult sau mai puţin voalat, opinia critică asupra unor aşa-zişi „confraţi de breaslă”, de această dată de breaslă poetică. Ţinând seama de tot ceea ce alcătuieşte sfera semantică a unor texte scrise „la limita” literaturii, aşa cum sunt pe deplin paginile de critică literară (la urma urmelor, şi critica este, atunci când are mijloacele necesare şi inteligenţa stăpânirii discursive, tot un fel de artă), pe care le regăsim în volumul al treilea de *Opere* (*III. Publicistică. Corespondenţă. Fragmentarium*)[7], ne vedem nevoiţi să remarcăm un fapt cel puţin interesant: identitatea publicisticii pe teme literare a lui Eminescu are foarte multe în comun cu limbajul practicat de Caragiale în paginile lui de gazetărie. Şi apropierii de acesta din urmă i se datorează situarea textului intitulat (parcă pentru a arăta lumii că ziaristul nu e dispus să facă *parti-pris*-uri, ci ţine să-şi păstreze obiectivitatea) *Literatură din Botoşani*[8], despre care vom vorbi în rândurile următoare, pe linia de demarcaţie dintre literar şi neliterar. O demarcaţie care se va dovedi, într-adevăr, „fluidă, greu de trasat” pentru că „cele două domenii sunt în permanentă mişcare, iar fenomenele de interferenţă frecvente”[9].

Titlul însuşi, prin forma nearticulată, situează obiectul discuţiei în afara interesului pe care îl pot suscita doar capodoperele, *literatura.* Caracteristic stilului publicistic este *incipitul* extrem de convingător, care capătă, în cazul de faţă,

---

[7] Ne-am folosit, pentru redactarea studiului nostru, de cea mai recentă ediţie a operelor eminesciene, publicată de Academia Română în colaborare cu Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă în colecţia „Opere fundamentale”, ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc, cu o prefaţă de Eugen Simion (Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999). Aceasta reproduce texte din M. Eminescu, *Opere IX. X. XI. XII. XIII. XVI. Publicistica* (Bucureşti, Editura Academiei, 1980-1993).

[8] Articolul, publicat în *Curierul de Iaşi* (nr. 3/12 ianuarie 1877, p. 3), are la bază textele unui autor provincial tipărit sub semnul valorii indubitabile, în *Calendarul „Lectorul român”* editat la Botoşani, despre care ne-au parvenit însă insuficiente informaţii.

[9] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 59.

şi o „coloratură locală”: suntem introduşi *ex abrupto* în tîrgul botoşănean nu prin lirismul unor texte demne de luat în calcul (cum am putea crede o dată ce am parcurs titlul „investigaţiei”), ci prin savoarea de invidiat a unei „pastrame bune”, Botoşaniul fiind recunoscut (cel puţin de autorul articolului, care nu şi-a ascuns niciodată originea) pentru că aici „se dau cărnii acele modificaţii care-o fac să se împrotivească timpului şi să figureze sub numirea generală de mezelic în deosebite formate prin băcănii şi pieţe”[10]. Vine apoi şi antiteza culturală, în care limbajul colocvial, exclamaţia retorică, dar şi precizia informaţiei se împletesc strălucit, dându-ne tot atâtea argumente în sprijinul literarităţii acestui tip de text: „Dar că în Botoşani s-ar fi făcând şi – literatură, şi-ncă literatură ştii cole! cu şic, asta n-o ştiam, pân-a nu ne veni Calendarul *Lectorului român* pe anul 1877 [anul al IV-lea!]”. Nu putea să lipsească nici comentariul de ordinul situării în actualitate („Va să zică de patru ani se repetează aceste apeluri la gustul estetic fără ca noi să le fi băgat de seamă”), o dată cu care alunecăm pe panta cealaltă, trecând de la ironie în zona sarcasmului, a solidităţii argumentării şi a polemicii pline de vervă.

Pentru a nu putea fi acuzat de subiectivism, Eminescu îl ia martor pe „cetitoriu”, care, „vrând-nevrând, trebuie să urmeze pe cărarea înflorită a muzelor botoşănene, să se îmbete de parfumul florilor de pe malul Botoşancei, să adoarmă în cântecul filomelelor nemuritoare (…), boturi cari în acest fericit oraş au forma cam ciudată de scriitori de cancelarie”. Iată aşadar conturată, aproape fără drept la replică, tipologia scriitorului provincial, care îşi încearcă, cum vom vedea imediat, pana nu numai în poem, ci atacă, generos şi conştiincios, fidel muzei ancestrale, şi proza. Umorul savuros rezultat din aglomerarea reuşită de Eminescu în doar câteva fraze, în spiritul „bulgărelui de zăpadă” evident în multe dintre poemele sale, ce are drept rezultat metaforic „smântâna (ca să nu zicem crema) inteligenţei literare din acel oraş” şi concret „untul din acea smântână”, care e „neapărat N.I. Anghel”, este desigur unul de bună calitate, care, în ciuda durităţii verbale

[10] În Mihai Eminescu, *ed. cit.*, p. 186-187.

resimțite pe alocuri, legitimează publicistica eminesciană (ca întreg, nu numai fragmentar) drept unul dintre mecanismele încă valide de demascare a falsului.

Lipseşte însă tonul malițios, înlocuit de aciditatea cu care Eminescu se delimitează totuşi de fenomenele remarcate şi de un aspect subtil, care asociază critica literară cu practicile tipografice, mai puțin la îndemâna altor gazetari. Este vorba, de fapt, despre folosirea sublinierilor în loc de comentariu exegetic. Altfel spus, îngroşînd anumite cuvinte din textul poetic avut în discuție, Eminescu reuşeşte să evidențieze acele trăsături ce plasează poeme precum *O noapte de serviciu* sau *Resignația*, scrise de acel oarecare N.I. Anghel, în zona ridicolului şi chiar le transformă în propriile lor caricaturi, fără vreo altă intervenție externă, fapt cu atât mai meritoriu cu cât se dovedeşte percutant fără a fi excedentar, a se întinde pe spații extinse, obositoare. „Luând pana amice, *se* scriu după dorință, / Cu mâna-mi tremurândă, mă-ncerc de a ritma! / *Proza e-n formă, poezia în aparență!*” sau „Veghez cu *morsa* singur şi lampa, împreună, / Amici inseparabili în ore de serviciu” redau (cu sublinierile eminesciene de rigoare) condiția umilă, de sclav al penelului, căreia i se supune orişice creator, în timp ce geniul romantic, pradă ispitelor de tot felul, îşi face simțită prezența (parodiată, din nou, prin sublinieri) în versurile: „Şi iată-mă *separat* de tot ce am iubit! / Voința ta, o, Doamne!, să fie împlinită / *Gura-mi să resignă, şi fiere amărită*, / Voi şti, de-a trebui, a bea păn la finit!”. *Intertextualitatea*, aici sub forma superioară a citării ironice, se înscrie pe linia acelei *literarități constitutive*[11], „reunind *ficțiunea* şi *dicțiunea*” şi trădînd, prin linia discursivă, vehemența polemică.

Similar va proceda Eminescu şi în cazul discutării prozei, căci N.I. Anghel „este totodată şi prozaist”. Aşa cum în privința liricii lăsase „să vibreze coarda arfei angelice”, opinând probabil că textele nu mai aveau nevoie de nici un comentariu şi considerându-le, prin mecanismul lor lingvistic, suficient de explicite, recurge de astă dată la tactica rezuma-

[11] G. Genette, *Fiction et diction*, Gallimard, Paris, 1991, p. 242 şi urm.

tului, net superior, din punct de vedere valoric, textului de origine la care face referire, *George şi Maria.* Colajul este pus la loc de cinste, accentuându-se maniera de subminare a textului prin sublinierile cu care deja ne-am obişnuit; altfel, Eminescu respectă întocmai canonul prozei romantice care i-a servit drept model şi lui N.I. Anghel, selectând fragmente din înfăţişarea protagoniştilor, din intrigă şi îndeosebi din deznodământul excesiv dramatizat. Istoria amoroasă dintre junele George, uşor decadent („observând bine puteai devina din când în când câte o umbră de melancolie *ce-l prindea de minune, adăogind o barbă de un negru ebenin…*") şi Maria, fiica profesorului său de flaut, debutează sub semnul unui „*ataşament reciproc*" şi trece chiar proba timpului şi a distanţei („rămâind ca hymenul să-i unească după întoarcerea lui George din străinătate, unde se ducea să se perfecţioneze în muzică, *căci la noi în ţară nimic nu-i perfect, dacă nu-i străin!*"). Soldându-se cu o căsătorie şi o „încântătoare copiliţă", povestea ia întorsături nu numai neaşteptate, dar şi complet ilogice, ba chiar frazând un imaginar „afectat" (ca să nu-l numim altfel); după ce cântă la flaut o arie închis în odaia sa, pe George: „*a doua zi-l găsi întins ţeapăn pe parchet. Când îşi reluă sensurile, deveni iar nebun; îl mai conduse iarăşi în voiaj timp de un an. Reviând, crierii săi începu a se restabili*; dar era trist şi monoton". Comentariul lui Eminescu din final, de astă dată acid şi delimitat de restul textului printr-o pauză tipografică, se referă, credem, atât la protagonistul prozei, cât şi la „comiţătorul" (cu indulgenţă) de poezie şi proză N.I. Anghel, nemaiavînd nevoie de nici o decriptare: „Oare un voiaj de un an i-ar fi folosit tânărului bard?".

Persiflând, prin exemplul *marginal* ales, producţia literară din publicaţiile botoşănene, „pe care o cunoştea încă din timpul cînd ocupase funcţia de scriitor la Consiliul Permanent Judeţean în 1864-1865"[12], Eminescu extinde, cu inteligenţa ironiei şi cu toate armele hiperbolei pe care le stăpânea foarte bine, opoziţia sa la toate fenomenele asemănătoare posibile. Limba română literară capătă la el, cum am constatat-o mai

---

[12] Cf. notelor şi comentariilor la Mihai Eminescu, *ed. cit.*, p. 1078-1079.

sus, de fiecare dată valenţe noi, de configurare a unui spaţiu lingvistic şi de gândire specific; marca antitetică se adaugă tendinţei hiperbolice, transformând un simplu exerciţiu de stil publicistic în critică ori în satiră de mare originalitate. Aproape nimic din ceea ce alcătuieşte teritoriul gazetăriei nu scapă influenţei literarităţii; lumea semantică din articolele eminesciene funcţionează, de fapt, după aceleaşi legi ca şi literatura sa. De fapt, *literaritatea condiţională*[13] este teritoriul în care se încadrează gazetăria sa, întrucât aici se regăsesc toate acele opere „aparţinând unor genuri *fără* scop estetic instituţionalizat (de exemplu autobiografia, jurnalul intim, discursul istoric etc.), dar care, în momentul în care devin *obiect al unei atenţii estetice*, intră în câmpul literar”[14]. Mecanismul de funcţionare al „atenţiei estetice” se dovedeşte şi el unul specific, având un caracter paradoxal: trăgând semnalul de alarmă cu privire la falsul literar practicat de textele lipsite de orice urmă de frumuseţe livrescă ale numitului N.I. Anghel, Eminescu suscită azi atenţia asupra propriei maniere de înţelegere a operei literare prin *estetica* ei intrinsecă. Poate doar cu câteva accente polemice în plus, acolo unde era, fireşte, cazul. Astfel, „*funcţia stilistică* (a articolului de faţă, dar şi a multor altora, n.n.) se îngemănează cu *funcţia etică*, cu originea în raportul *adevăr-fals*, pe care se întemeiază (aici) construirea dublului semantic în *interpretarea* realităţii extralingvistice”[15]. Oferind „modelul” care nu trebuie urmat şi extrăgând, din contextul literaturităţii (dacă putem, într-adevăr, aplica termenul unor asemenea texte cum sunt cele luate în vizor de Eminescu), caracteristicile evident negative, publicistul obţine, prin ricoşeu, conturarea „şablonului” literar pozitiv (citim, printre rânduri, îndemnul *Nu scrieţi ca el!*), în strînsă conexiune cu *funcţia persuasivă* a publicisticii. Caracterul vădit literar al unor texte de calibrul celui citat de noi deschide şi astăzi noi porţi de interpretare a operei eminesciene în ansamblul ei.

[13] De care amintea G. Genette în lucrarea deja adusă de noi în discuţie, *Fiction et diction*.

[14] Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 135.

[15] Dumitru Irimia, *Oral/scris în stilistica limbii române*, în *Introducere în stilistică*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 167.

Bibliografie:

Ducrot, Oswald; Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului*, Editura Babel, Bucureşti, 1996 (traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Marina Păunescu).
Eminescu, Mihai, *Opere III*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.
Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Gallimard, Paris, 1991.
Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Editura Polirom, Iaşi, 1999.
Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, volumul al III-lea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
Nițu, George, *Pamfletul în literatura română*, Editura de Vest, Timişoara, 1994.

Summary

One of the less known parts of Mihai Eminescu's life and work is currently represented by his activity as a journalist. The most recent edition of Eminescu's complete literary work, published in 1999, is, however, trying to bring up to date this aspect and to clarify the circumstances in which the poet has managed to accomplish this status. One important message is still missing, and it is our concern to illustrate it here: the fact that his work as a journalist cannot be understood without applying the same criteria as in the case of his literature. In other words, Eminescu the journalist was more often than we may think and in an intimate way, influenced by the way of thinking and expressing that characterizes Eminescu the poet or the writer; his articles are, for the reader today, a prove of his high skills in mastering both aesthetics and poetic language that need to be taking into consideration by any reference.

Inventivitate prozodică

Adrian VOICA

Un argument deloc neglijabil în demonstrația că Eminescu a fost un perfecționist autentic o constituie atitudinea lui constantă față de poeziile cu formă fixă. Aceasta s-a făcut remarcată încă din prima sa perioadă de creație și s-a menținut egală până la sfârșit, ca și cum Eminescu și-ar fi impus o regulă esențială de la care nu se putea abate. Cultivând sonetul, terțina, gazelul (cu sau fără radif) sau glossa, poetul nu s-a mulțumit să se conformeze unor structuri rigide, ci le-a învestit cu idei bogate în sensuri, ridicând astfel conținutul la nivelul formei. Iar atunci când acestea nu l-au mai mulțumit (deoarece erau creațiile *altora*!), a impus el însuși tipare care, dacă ar fi fost reluate, puteau fi denumite „poezii cu formă fixă” de factură eminesciană.

Totuși, prezența lor deopotrivă în antume și în postume denotă o anumită atitudine față de finalitatea actului poetic, surprinsă de autorul acestor rânduri într-o frază a cărei repetare se impune: „Dacă este să ne referim strict la tehnicile utilizate de acesta în construcția strofelor, atunci antumele *Pe lângă plopii fără soț...*, *Mai am un singur dor*, *Sara pe deal*, dar și postumele *Replici* și *Când mândra mea doarme* ar putea certifica indubitabil eforturile proprii și originalitatea deplină în această direcție”[1].

Originală este, în acest sens, și poezia *Lectură*, pe care Perpessicius o datează „cca 1877”, situând-o astfel între

[1] Adrian Voica, *Poezii cu formă fixă: aplicații eminesciene*, Editura Universitas XXI, Iași, 2001, p. 200.

Replici („cca 1871”) şi *Când mândra mea doarme* („cca 1882”)[2].

Dacă în *Sara pe deal* autorul schimbase locul cezurii fixe – aceasta nemaifiind mediană – iar în *Mai am un singur dor* se arătase preocupat de îmbinările celor două ritmuri (iambic şi amfibrahic) – , în postuma *Lectură* noutatea constă în atitudinea față de *rimă*, al cărei rol nu mai este eminamente muzical, dar nici nu se evidențiază prin încărcătură estetică – aşa cum se întâmplă în alte poezii. De data aceasta, rima este văzută dincolo de scopul funcțional care presupune şi virtuți muzicale sau estetice. *Rima* care … nu rimează este o invenție prozodică eminesciană extrem de interesantă, deoarece propune *un tipar strofic* legat obligatoriu de cel existent în strofa imediat următoare, dar nu atât de uşor sesizabil, ca în cazul terținelor – cu care, eventual, ar putea fi comparat –, ci mult mai subtil prin aşteptarea pe care o prelungeşte, întrucât strofa e un catren:

I.	„Stam sara la fereastră,	7/x
II.	Iar stelele prin ceață	7/a
III.	Cu tainică dulceață	7/a
IV.	Pe ceruri isvorià.	**6/b**
V.	Citeam pe-o carte veche,	7/x
VI.	Cu mii de negre gânduri	7/c
VII.	Şi literile 'n rânduri	7/c
VIII.	Prinsese a juca.	6/b
IX.	Jos lacul se 'ncrețise	7/x
X.	Sub purpură târzie	7/d
XI.	Şi valuri verzi de grâe	7/d
XII.	Se legăna pe lan.	6/e
XIII.	O stea din cer albastru	7/x
XIV.	Trecu a ei icoană	7/f

[2] Cf. Perpessicius, în vol.: Mihai Eminescu, *Opere*, vol. V, ediție îngrijită de Perpessicius, Editura Saeculum I.O. , Bucureşti, 2000, p. 264, p. 53 şi, respectiv, p. 616.

XV. Din faţa apei plană 7/f
XVI. În fundul diafan… 6/e

XVII. Şi cred pe înţeleptul 7/x
XVIII. Ce-l văd că 'n carte zice 7/g
XIX. Că 'n lume nu-i ferice, 7/g
XX. Că toate-s năluciri… 6/h

XXI. Deodată la ureche-mi 7/x
XXII. Aud şoptind copila… 7/i
XXIII. Iar vântu 'ntoarce fila 7/i
XXIV. Cu negrele gândiri."[3] 6/h

Conţinutul acestei poezii ridică hermeneutului unele semne de întrebare în privinţa valorii sale. Ceea ce se poate observa la o primă lectură sunt numeroasele motive specifice liricii eminesciene, prezente numai parţial în alte creaţii. Însă aglomerarea lor aici poate fi explicată mai ales prin tehnica prozodică, ce presupune *rime false* şi *rime de aşteptare*, dar care dau coerenţă discursului poetic şi ajută la decriptarea mesajului.

Autonomia catrenelor este numai ipotetică, fiindcă versul IV din prima strofă îşi găseşte rima în ultimul vers din strofa a doua („isvorià / a juca"). Poezia având şase strofe, conform tehnicii menţionate, situaţia se va repeta de încă două ori. Astfel, „lan" (din v. XII) va rima cu „diafan" (din v. XVI), iar „năluciri" (din v. XX) îşi va găsi perechea în „gândiri", cuvânt aflat, fireşte, la sfârşitul versului XXIV.

Singurele rime reperabile în strofă formează cupluri şi aparţin versurilor ce ocupă poziţii intermediare în catren: II-III, VI-VII, X-XI, XIV-XV, XVIII-XIX şi XXII-XXIII, în alcătuirea: „ceaţă / dulceaţă", „gânduri / rânduri", „târzie / grâe" (o contra-asonanţă prea puţin expresivă), „icoană / plană", „zice / ferice" şi „copila / fila".

[3] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. V, ediţie îngrijită de Perpessicius, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1998, p. 317.

În schimb, primul vers din fiecare strofă rămâne nerimat, modificând schema „rimelor îmbrățişate” de la care inițial plecase poetul în această experiență prozodică.

Dar ce rezultate miraculoase obține Eminescu structurându-le astfel! Pentru că, transcrise unul sub celălalt, versurile I, V şi IX – aflate în strofele din prima jumătate a poeziei – creează un tablou fără fisuri în care puteau să apară *motivele* sau, mai degrabă, *miturile* liricii sale.

Derivând dintr-o asemenea concepție (din păcate niciodată teoretizată), primul vers al poeziei *Lectură* anunța începutul unei povestiri lirice a cărei continuare (dinadins amânată) este rezumată tot de primul vers al strofelor următoare. Iar timpul imperfect, predominant în aceste versuri, dar şi în altele, fiind semnalat şi grafic de autor, pledează tot în acest sens :

„Stam singur la fereastră”;
„Citeam pe-o carte veche”;
„Jos lacul se-ncrețise”.

Cel puțin cinci motive specific eminesciene se regăsesc în cadrul acestei poezii: „sara”, „cartea veche” cu „negre gânduri”, „lacul”, „steaua” a cărei „icoană” se îndepărtează şi „copila” – sinonim pentru *iubită*. Poate fi menționat, de asemenea, şi „înțeleptul” în a cărui carte se afirmă „Că ’n lume nu-i ferice, / Că toate-s năluciri”. Ideea aceasta, susținută de un tânăr de 27 de ani – câți avea Eminescu în 1877 –, se adaugă probelor indubitabile privind structura sa psihică, proprie unui autentic pesimist.

Dacă luăm în considerație numărul apreciabil de motive prezente aici, am putea conchide că Eminescu aspira *să citească întreaga natură* (nu numai umană!), astfel încât titlul *Lecturii* ar răspunde mult mai bine acestei realități poetice. Perpessicius însuşi nu exclude ipoteza, motivând că o lecțiune greşită a titlului a fost posibilă[4].

---

[4] Referindu-se la versiunea D (2256, 58v.) – ultima, de fapt –, Perpessicius afirma (în *O.*, V, p. 266): „Poartă titlul *Lectura* (sau, poate, *Lecturi*) şi figurează în ms.-ul 2256, 58v., cu un scris febril, brouillonar, cu cerneală violetă, ce se întâlneşte şi-n alte texte ale acestui ms. ….”

Că este aşa ne-o demonstrează varianta B pe care ilustrul editor o descoperă în ms. 2290, 80v. Cele patru catrene ale acestei variante sunt scrise în „acelaşi ritm" (iambic, n.n.) şi au „aceeaşi tehnică a strofei"[5] ca în versiunea finală. Este cu totul remarcabil că, deşi nu insistă asupra inovaţiei prozodice, Perpessicius semnalează noua structură strofică atribuită lui Eminescu. Din păcate, ceea ce este considerat a fi un fapt prozodic oarecare, lipsit de finalitate estetică, este – în esenţă – cel mai important aspect al formei respectivei poezii. Dar iată conţinutul acestei variante:

I. „Şi munţi pierduţi în nouri	7/x
II. Şi codri ce declină	7/a
III. Uitându-se 'n senină	7/a
IV. A mărei albă zi.	**6/b**
V. Se văd pe sine însuşi	7/x
VI. Cu 'ntreaga lor mărire	7/c
VII. Şi firea – o altă fire	7/c
VIII. Ea pare a zări.	**6/b**
IX. Un zefir numai trece	7/x
X. Şi undele le 'ncreaţă	7/d
XI. Şi 'n nepătrunsa ceaţă	7/d
XII. Peri adâncul vis.	**6/e**
XIII. Astfel şi al meu suflet	7/x
XIV. Răsfrânge lumea 'ntreagă	7/f
XV. Dar o durere vagă	7/f
XVI. Şi-oglinda s'a închis."[6]	**6/e**

Prin urmare, *chiar de la început*, Eminescu a utilizat acest tipar strofic. Pe de altă parte, mai ales versurile XIII şi XIV ale acestei variante vin în sprijinul ideii că sufletul poetului – şi, implicit, poezia sa – răsfrâng întregul univers: „…Al

[5] Idem, p. 265.
[6] *Ibidem*.

meu suflet / Răsfrânge lumea 'ntreagă". Ceea ce echivalează cu afirmarea cunoaşterii totale, specifică geniului.

*

Poezia *Lectură / Lecturi* nu impresionează, totuşi, prin conținut, deoarece transmiterea acestuia nu beneficiază de acele figuri de stil sesizabile în epoca respectivă în creația eminesciană. Dar schema rimică, absolut nouă, urmărită obsedant, încă din primele variante (poezia are patru versiuni, datând din 1871-1877) n-a constituit nici măcar pentru Perpessicius un punct-cheie în demersul interpretativ. Este încă o dovadă a faptului că prozodia nu s-a bucurat şi nu se bucură (încă) de atenția specială pe care o merită în interpretarea corectă – uneori insolită – a textului poetic, în general, şi a celui eminescian, în special.

Résumé

Dans l'article *L'inventivité prosodique*, l'analyse de la structure de la poésie *Lecture* de M. Eminescu atteste une nouvelle attitude envers la rime et offre à l'auteur la possibilité de formuler de nouveaux arguments en faveur de l'écriture perfectionniste de M. Eminescu.

Avec *Répliques* et *Quand ma bien-aimée s'endort*, la poésie *Lecture*, posthume comme les deux autres, c'est une nouvelle preuve de l'originalité de M. Eminescu.

Polemici, comentarii, recenzii. Varia

Poezie şi statistică

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

De multă vreme, enciclopedismul nu mai pare să fie un deziderat pentru nimeni; astăzi, nici un om cu scaun la cap nu mai crede în fezabilitatea unui asemenea proiect – simțit ca fiind nu doar utopic, ci şi inutil: stocarea de informație exhaustivă a devenit apanajul cvasi-exclusiv al memoriei cibernetice şi al spațiului virtual, magazie practic nesfîrşită, la care accesul oricui este nelimitat şi imediat (= rapid şi direct). Efortul de cunoaştere se concentrează pe spații foarte restrînse şi urmează modelul *foraj* – exploatarea în adîncime a cîmpului (uneori minuscul ca suprafață) de investigație, dar într-un mod steril/aseptic, detaşat de o (reală) preocupare integratoare. În acest context, conceptul de interdisciplinaritate poate să se contureze ca o salvare (cu un cost rezonabil) de specializarea îngustă şi excesivă, ca o promisiune de grefare a unei extensivități (fie ea şi iluzorie!) pe obstinata şi adesea sofisticata batere a apei în (una şi aceeaşi) piuă – ori măcar ca o deschidere (oricît de circumspectă) către altceva, către diversitate.

Această înțelegere reducționistă (şi, pînă la urmă, păguboasă) a posibilității de a pune în legătură zone precis delimitate în practica de fiecare zi îi determină pe unii, spre exemplu, să comenteze aplicat, doct, fără umbra vreunei îndoieli, „gîndirea matematică/economică etc." a lui Eminescu – ori pe alții să considere că poeticitatea este o cantitate măsurabilă (exact – fără aproximații, dar şi infailibil) prin recursul la formule şi teoreme, la experimente riguros planificate şi perfect controlabile.

Un caz de superbie/inconştienţă din categoria a doua amintită mai devreme este Niculae V. Mihăiţă, profesor universitar (de marcă, înţelegem) la Academia de Studii Economice din Bucureşti, autor (printre altele) al cărţii *Relaţiile statistice puternice, ascunse, false şi iluzorii / Relations statistiques fortes, cachées, fausses et illusoires* (Editura ASE, 2003 – ediţie bilingvă, traducerea în franceză fiind semnată de Rodica Stanciu Capotă), precum şi comunicant despre cartea cu pricina (consultabilă în format electronic pe site-ul http://www.ase.ro/biblioteca/carte2.asp?id=388&idb=11) la Colocviul *Cultură comunicaţională şi relaţii publice: configuraţii teoretice şi aplicaţii*, organizat de Catedra de comunicare şi relaţii publice a Facultăţii de Litere din Universitatea Bucureşti, desfăşurat pe 13-14 mai 2005 (rezumatul intervenţiei la colocviu a fost postat pe site-ul http://www.litereidd.ro/index.php?option=content&task=view&id=126&Itemid=125).

Citat într-o companie selectă (cum cu modestie remarcă el însuşi) în cărţi de referinţă în domeniu („Realizările cercetătorilor în aplicaţiile potenţiale ale statisticii informaţionale le regăsim chiar în cartea autorilor O. Onicescu, M. C. Botez, *Incertitudine şi modelare economică* […] şi anume «printre cei care au aplicat aceste procedee în studiul unor probleme ale practicii (în particular economice) trebuie citaţi […] M. C. Demetrescu şi N. V. Mihăiţă (în marketing) […] şi alţii»”), N. V. Mihăiţă nu uită să menţioneze că volumul *Relaţiile statistice*... „a fost încununat de succes şi a primit premiul Societăţii Române de Statistică pe anul 2004 drept «Cea mai incitantă carte» şi «Cea mai bună traducere [nu ştim a *ce* anume]»”. El tentează chiar să lumineze raţiunile acestei reuşite răsunătoare: „prezentarea bilingvă a studiului a fost încununată de succes datorită faptului că[,] alegând pentru versurile eminesciene cele mai bune traduceri existente până acum [în opinia cui?], autorii şi-au propus să dea lucrării posibilitatea de a circula nestingherită, constituindu-se într-un paşaport mult aşteptat pentru cercetarea statistică în literatură, şi nu numai.”

Textul literar cu aplomb folosit în carte drept cîmp experimental în orizont statistic este „poezia *Luceafărul* creată

de genialul [în traducerea franceză doar „le grand poète”!] Mihai Eminescu” – pentru că (se destăinuie autorul) „sunt ani de cînd *Luceafărul* ne-a incitat dintr-un cu totul alt unghi decât a făcut-o cu pasionații de literatură, de istorie a culturii, cu filosofii sau cu absolvenții de liceu”. „Interdisciplinaritatea este cuvântul[-]cheie al lucrării, ea permițând cititorului – statistician sau literat – să redescopere în ce măsură Eminescu este un creator care nu încetează de a se supune lecturilor din ce în ce mai surprinzătoare.” „Comunicarea de față [de la colocviu] propune noi experiențe sau experimente. Spre exemplu[,] ne conduce la surprinzătoarea «simetrie lăuntrică» a poemului eminescian *Luceafărul*, demonstrându-ne prin limbajul statisticii[,] care pentru mulți nu mai are nimic nou de spus, echilibrul dintre individual şi general, analitic şi holistic”. Demonstrație necesară (fără îndoială!), căci, pe lîngă faptul că „în mod dramatic, lumea continuă a fi o realitate sistemică”, „lumea de azi continuă să se afle în căutarea de modele şi metode utilizate în tratarea problemelor regionale şi globale şi nu numai, pentru că acelaşi tip de nevoie se regăseşte în orice domeniu.” Şi, într-un climat atît de marcat de nevoi nesatisfăcute, „cu siguranță, pentru orice cercetător iubitor al poeticii eminesciene, [cartea *Relațiile statistice puternice, ascunse, false şi iluzorii, Relations statistiques fortes, cachées, fausses et illusoires*] este o căutare a desăvârşirii, deşi nimeni nu se află astăzi sub dictonul DE OMNI RE SCIBILI ET QUIBUSDAM ALIIS (despre ce se poate ştii [sic!] şi despre multe altele), orice demers în realizarea constructelor şi ierarhia ştiințelor e benefic.”

Ce ne arată, concret, cartea (constituită din trei părți, fiecare dintre ele deschisă de un *motto* impozant – din Baudelaire, respectiv, Boileau şi Eminescu)? Pornind de la convingerea că „poetul Eminescu a fost dublat de matematicianul Eminescu în momentul creației”, demersul ştiințific al lui N. V. Mihăiță pretinde că se întemeiază pe o tradiție strălucită, cuprinzînd nume precum Octav Onicescu sau Solomon Marcus, mai departe numiți „premergători iluştrii [sic!] ai poeticii eminesciene prin mijloacele statisticii informaționale”. Să încercăm să fim îngăduitori şi să spunem că autorul bate cîmpii „doar” cînd e vorba de poetică – şi de gra-

matică românească. Să sperăm că, pe teritoriul familiar (cel al statisticii), el se simte mai confortabil şi poate ca are, într-adevăr, descoperiri preţioase de comunicat.

Aproape jumătate din studiu este ocupat de o sofisticată şi găunoasă „demonstraţie” fără cap şi fără coadă (în care e clar un singur lucru: Cătălina „cea uşuratică” nu e în stare să priceapă că e o deosebire majoră între „misteriosul Luceafăr” şi „alţi năbădăioşi tineri”). Pentru a se implementa noţiunile *relaţii funcţionale, ipoteze statistice, erori şi riscuri de gen I şi II* (în fapt, repere de bun-simţ, stabilite de logica elementară, la îndemîna tuturor), se masacrează (literalmente; nu doar fără scrupule, dar cu o neascunsă autoapreciere) un poem în privinţa căruia cititorul comun (absolvent sau nu de liceu!) are, de bună seamă, măcar *intuiţii* corecte (din păcate, aceste intuiţii pot fi zdruncinate de accesul – nestingherit – la materialul în discuţie).

Autorul a recurs la procedee şi metode pe care le prezintă după cum urmează: „instrumentaţii statistice ale procentelor arătând dependenţa/independenţa existenţei în distih a Cătălinei, Luceafărului, Comunicării, Luminii, Demiurgului, plasării sus-jos, a lui Cătălin şi altele” (?!); „proceduri binomiale ce pun în evidenţă genialitatea poetului Eminescu” (?!); „riscurile respingerii ipotezei nule, puterea testului în cazul încrezătorului Luceafăr şi a şovăitoarei Cătălina” (?!). Garnisite (ca, de altfel, întregul text al aşa-zisei „analize”) nu doar cu „perle” de exprimare (ce etalează un semidoctism triumfător, de-a dreptul înfiorător), ci şi cu erori flagrante de logică, iată care sînt (ridicol de) inutilele operaţii întreprinse de statistician într-o primă fază a cercetării sale:

1) a constatat că în *Luceafărul* sînt 98 strofe – în total, 392 versuri, „împărţite în 196 de distihuri”;

2) a segmentat poemul în două părţi egale, fiecare cuprinzînd 49 de strofe (prima parte încheindu-se cu versurile: „Ce voi? Aş vrea să nu mai stai / Pe gînduri totdeauna, / Să rîzi mai bine şi să-mi dai / O gură, numai una”);

3) a „efectuat” (cum îi place să spună) două sinteze statistice (sub formă de tabele – reproduse mai jos).

I. Sinteza întîlnirilor din distih în prima parte a poemului (fără a se preciza ce indici au fost luați în considerare ca atestînd *prezența* Cătălinei / Luceafărului: numele – eventual, şi pronumele? Poziția de subiect – eventual, şi cea de obiect? Doar referințele explicite – sau şi cele implicite?)

Primele 49 strofe/ 98 distihuri	E2/Luceafărul este în distih	E2/Luceafărul nu este în distih	*Total*
E1/Cătălina este în distih	43	18	61
E1/Cătălina nu este în distih	26	11	37
Total	69	29	98

Dintre considerațiile „adînci" prilejuite de „citirea" şi „interpretarea" primului tabel-sinteză, cităm numai una (ca mostră): „Presupunînd că Luceafărul coboară de 7 ori din cele 10 chemări, neştiind dacă este iubit sau nu, atunci probabilitatea este 0,172. Aceasta înseamnă că ne putem aştepta să coboare la *orice* şoaptă în 17% din cazuri fără să ştie dacă este realmente dorit sau nu. Considerăm că sunt cam riscante atît de multe «teleportări» fără efect". Prima concluzie parțială: „Probabilitatea de a fi Cătălina în distih cînd în distih este şi Luceafărul este de 0,623, cu diferențe nesemnificative statistic față de probabilitatea de a fi în distih cînd nu este Luceafărul (0,621) şi față de probabilitatea marginală (0,622) care semnifică existența Cătălinei în prima parte a poemului, indiferent că este altcineva sau nu în distih".

II. Sinteza întîlnirilor din distih în a doua parte a poemului:

Seria a doua: 49 strofe/ 98 distihuri	E2/Luceafărul este în distih	E2/Luceafărul nu este în distih	*Total*
E1/Cătălina este în distih	14	31	45
E1/Cătălina nu este în distih	44	9	53
Total	58	40	98

În contrast cu „independenţa evenimentelor E1/Cătălina şi E2/Luceafărul” din prima jumătate a poemului, în cea de-a doua jumătate statisticianul descoperă „o relaţie puternică E1-E2”; media celor două tipuri de relaţie este (ce surpriză!) o relaţie moderată.

„Subtila” analiză nu se opreşte (vai!) aici; această „informaţie apriorică (anterioară, intrinsecă)” este modelată de o „informaţie suplimentară (posterioară, extrinsecă)”. Într-o a doua fază a manipulării statistice performate pe *Luceafărul*, poemul este din nou segmentat (în două variante, ambele inepte), în funcţie de trei caracteristici: c1 – existenţa în distih a Luceafărului; c2 – existenţa în distih a Cătălinei; c3 – existenţa în distih a relaţiei prin comunicare. Rezultă un alt tabel-sinteză (v. mai jos):

Distribuţiile distihurilor în cele 2 părţi ale poeziei Luceafărul în care apar (DA) sau nu apar (NU) personajele principale şi relaţiile de comunicare din poem

	c1	*c2*	*c3*	*I*	*II*	*Total*
Comb. 1	DA	DA	DA	37	13	50
Comb. 2	DA	DA	NU	7	1	8
Comb. 3	DA	NU	DA	0	30	30
Comb. 4	DA	NU	NU	25	14	39
Comb. 5	NU	DA	DA	3	25	28
Comb. 6	NU	DA	NU	15	6	21
Comb. 7	NU	NU	DA	1	0	1
Comb. 8	NU	NU	NU	10	9	19
				98	98	196

Elucubraţiile „hermeneutice” („validate” nu doar de teoreme şi formule matematice, ci şi de citate din Constantin Noica, Petru Creţia; „Shopenhauer” şi Maiorescu sînt doar menţionaţi) continuă, cale de multe pagini (în care se mai trimite, cu egală nonşalanţă, la *Căpcăunii anonimi* de Pascal

Bruckner, la *rating*-ul cîtorva posturi româneşti de televiziune, la un experiment vesel, denunţînd ca fals-iluzorie credinţa că pe copii îi aduce barza). După un noian de calcule, determinări, demonstraţii şi comparaţii sofisticate, se ajunge la constatarea (oarecum uimită): „Există diferenţe semnificative între ceea ce aştepta experimentatorul şi realitatea poemului eminescian".

Cum N. V. Mihăiţă consideră că îşi poate permite să-l *folosească* pe Eminescu pentru *a ilustra* / *pigmenta* un curs de statistică (curs, probabil, destul de arid – chiar şi pentru cunoscători!), ne îngăduim şi noi să spunem că scandalos este *modul* în care o face. Îl credem că îşi va fi propus „să ne arate într-un mod inconfundabil ce înseamnă astăzi şi cum trebuie privite metodele cantitative fie în mediul economic, în cadrul literar sau oricare alt domeniu"; mai mult, îl putem asigura că a reuşit pe deplin: maniera sa de a-l explic(it)a pe Eminescu *este* inconfundabilă – dar prin nimic folositoare, ci dimpotrivă. Nu contestăm, statistica poate fi (şi este) folosită şi în analiza poetică – o acţiune la care, vorba lui N. V. Mihăiţă, „incită" şi *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică* al Luizei Seche (Ed. Academiei, 1974) sau *Dicţionarul limbajului poetic eminescian. Concordanţe*, realizat de un colectiv coordonat de Dumitru Irimia (Ed. Axa, Botoşani, 2003). Dar realizarea unui instrument relevant în acest sens presupune, de regulă: stabilirea, în prealabil, a unor criterii ştiinţifice clare şi ferme; inteligenţă, flexibilitate mentală, dar şi disciplină intelectuală; reverenţă faţă de obiectul cercetării; capacitatea de a construi fraze logice, structurate, şi cultură (măcar medie). Altfel, demersul ştiinţific în cauză – autoproclamat „cu atât mai provocator cu cât mulţi creatori urmează cu asiduitate drumul încercat de academicienii Octav Onicescu, Gheorghe Mihoc, Grigore Moisil, […] Solomon Marcus şi alţii" – poate, într-adevăr, *provoca*: uimire-consternare, revoltă – şi, nu în ultimul rînd, ilaritate.

Abstract

This paper is a (legitimate) reaction to an outraging inadequate analysis performed by Niculaie V. Mihăiță, a mathematics professor, on Eminescu's poem *Luceafărul* / *The Morning Star*. Statistical methods and complicated, sophisticated calculi are pompously used by the above-mentioned scientist, in order "to prove" absurd (sometimes hilarious) findings concerning the poetic values identifiable in the poem in discussion. In my humble opinion, such practices are totally inappropriate and utterly unacceptable: one simply cannot – and may not – say anything they want about poetry, although many might think literature is one territory easily accessible to anyone.

Investigații inedite asupra textului liric eminescian

Mihai BALTAG

Venind în continuarea unui interes mai vechi al autorului pentru cercetarea prozodică în general[1] şi pentru analiza operei eminesciene în particular[2], prima parte a volumului *Fragmentarium eminescian*[3] al profesorului Adrian Voica de la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iaşi reuneşte o serie de studii asupra câtorva dintre poeziile lui Eminescu. Creațiile avute în vedere sunt variate ca tematică, neunitare chiar şi sub aspect valoric şi selectate atât dintre antume cât şi dintre postume; diversitatea operelor avute în vedere justifică, aşadar, titlul ales de autor pentru volumul în discuție.

Studiile care compun volumul *Fragmentarium eminescian* folosesc ca principal mijloc de investigare tehnicile cercetării prozodice. Tudor Vianu, în studiul său intitulat „*Poezia lui Eminescu*”, avansa ideea că, în cele din urmă, criticul trebuie să depună armele în fața armoniei versului eminescian; muzicalitatea şi armonia frazei lirice se află într-o organică legătură cu ființa poetică cea mai intimă, legătură care poate fi cel mult intuită, nicidecum eludată, chiar şi cu ajutorul mijloacelor pe care le oferă cercetarea prozodică[4]. Provocând această teorie, şi implicit pe cea saussuriană referi-

---

[1] Adrian Voica, *Repere în interpretarea prozodică*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1998.

[2] Idem, *Versificație eminesciană*, Editura Junimea, 1997.

[3] Idem, *Fragmentarium eminescian*, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2004.

[4] Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, în *Scriitori români*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 257-267.

toare la caracterul arbitrar al semnului lingvistic (sau altfel spus caracterul arbitrar al relației semnificat – semnificant ori concept – imagine acustică), Adrian Voica se apropie de text încercând să observe modul în care particularitățile ritmului şi armoniei se acordă cu substanța ideatică a poeziilor, cu mesajul lor.

Dacă prin cercetare prozodică se înțelege doar un nou prilej de clasificare sterilă, atunci scepticismul lui Tudor Vianu este de înțeles. Dar dacă intenția este aceea de a observa analogii între detaliile metrice şi conținutul ideatic şi afectiv al versurilor, atunci aceste încercări vin de fapt în sprijinul exegetului. „Ceea ce este *căutat* – deci rațional – este amendat de subconştientul creator care înregistrează (prin ritm) toate modificările survenite la nivelul ideii ori sentimentului”[5]. Spre exemplu, nu poate să nu surprindă faptul că în următoarele două versuri din poezia *O, mamă…*:

III Deas[u]pra criptei negre a sfântului morm[â]nt
IV Se sc[u]tură salcâmii de toamnă şi de v[â]nt.

vocalele închise („u” şi „â”) sunt poziționate identic, încadrând cele două versuri astfel încât durata finită a existenței umane şi durerea legată de pierderea mamei au un corespondent impresionant la nivelul muzicalității versurilor. Aceeaşi sugestie se comunică cititorului prin alternanța mişcare – repaos din ultimul vers al fiecărei strofe, unde primul emistih este „animat”, iar ultimul emistih este întotdeauna o imagine a morții.

Emistihul A Emistihul B
VI Mereu se vor tot bate // tu vei dormi mereu.
v- vvv-v vvv- v-
XII. Mereu va creşte umbra-i // eu voi dormi mereu.
v- v-v -v vvv- v-
XVIII. Mereu va plânge apa, // noi vom dormi mereu.
v- v-v -v vvv- v-

---

[5] Adrian Voica, *Repere în interpretarea prozodică*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1998.

Repetiția nu este constatată doar la nivel lexical, ci şi la cel al structurii metrice, după cum se vede şi în schema de mai sus. Astfel, senzația de pierdere şi de durere pe care este centrat mesajul poeziei nu este susținută doar conceptual, ci şi prin intermediul refrenului, care reia aceeaşi cadență.

Problema ortografierii titlului este investigată tot cu mijloace prozodice. Poezia *O, mamă...* fusese trimisă redacției revistei *Convorbiri literare* fără titlu. Ca şi în cazul altor poezii, ca titlu au fost luate primele cuvinte din primul vers. Dar acest prim vers nu conținea virgula după interjecția „O" („O mamă, dulce mamă, din negură de vremi"), astfel încât, preluat ca atare, titlul putea să pară articularea nehotărâtă a substantivului *mamă* (O mamă); însă dacă „O" nu este urmat de virgulă, atunci cuvântul „mamă" nu mai rămâne în vocativ, pierzându-se astfel caracterul de invocare pe care îl are începutul poeziei. Soluțiile adoptate de editorii operei lui Eminescu au fost diverse: unii au scris titlul fără virgulă, alții au pus virgula atât în titlu cât şi în text. Ortografierea lui Eminescu însă face ca schema ritmică a versului I să fie aceeaşi cu cea a versului III:

I. „O mamă, dulce mamă, din negură de vremi"
v-v/ -v -v // v-vv v-
III. „Deasupra criptei negre a sfântului mormânt"
v-v -v -v // v-vv v-

Astfel, dispariția mamei este asociată la nivel prozodic cu imaginea mormântului. Apariția virgulei după „O" ar fi modificat schema *(„O, mamă..."* ar fi corespuns cu - /-v), privând astfel structura de elegie a poeziei de argumentul muzicalității ritmului. Soluția propusă de Adrian Voica este aceea a păstrării virgulei în titlu, în schimb ortografia primului vers al poeziei să fie cea a lui Eminescu însuşi, adică fără virgulă după „O".

Poezia *Melancolie* a fost publicată în numărul din septembrie 1876 al revistei *Convorbiri literare* alături de alte trei poezii: *Crăiasa din poveşti*, *Lacul* şi *Dorința*. Asocierea acestora este neobişnuită, atât din punct de vedere tematic (*Melancolie* ilustrează pesimismul existențial al lui Eminescu,

iar celelalte poezii țin de lirica erotică unde sentimentul naturii este asociat celui de iubire), cât şi perspectiva structurii, pentru versurile din *Melancolie* poetul folosind alexandrinul românesc (compus din 13-14 silabe), iar în cazul celorlalte trei optând pentru catrene alcătuite din versuri scurte, de cele mai multe ori de 8 silabe. Dar, observând avatarurile poeziei *Melancolie* de-a lungul diferitelor variante, autorul concluzionează că structura amplă oferită de alexandrinul românesc (lungimea de 13-14 silabe, cezura mediană) se pretează cel mai bine mesajului transmis, permițându-i să se „desfăşoare" nestingherit, de-a lungul schemei ritmice. Vom oferi un singur exemplu, acela al versului XXV:

„Credința zugrăveşte icoanele-n biserici"
v-v vv-v // v-vv v-v

care e realizat potrivit procedeului „în oglindă": prima silabă este accentuată la fel cu ultima, a doua cu penultima ş.a.m.d. În acest fel cuvântul „Credința" este echivalent prozodic cu cuvântul „biserici". Simetria ritmică pune astfel în legătură sacrul şi credința, asociație care aduce noi nuanțe în interpretare.

Alegerea alexandrinului românesc ca tipar ritmic pentru această poezie este astfel justificată de ceea ce Adrian Voica numeşte adecvare prozodică[6]. Gruparea celor patru poezii, diferite ca tematică, tonalitate şi structură prozodică nu pare deplasată, dacă avem în vedere faptul că ele surprind două aspecte fundamentale ale creației eminesciene. Pesimismul din *Melancolie* este urmat de avântul afectiv şi de optimismul moderat din *Crăiasa din poveşti*, *Lacul* şi *Dorința*, iar asocierea aceasta fără îndoială că nu este întâmplătoare.

În cazul poeziei *Somnoroase păsărele*, universitarul ieşean remarcă paralelismul dintre structura ritmică şi conținutul de imagini al textului. Primul catren are o structură ordonată, fiecare vers fiind alcătuit din doi peoni III (vv-v vv-v), excepție făcând ultimul vers, compus din doi trohei:

---

[6] Idem, *Fragmentarium eminescian*, vol. I, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2004.

I „Somnoroase păsărele vv-v vv-v
II Pe la cuiburi se adună, vv-v vv-v
III Se ascund în rămurele – vv-v vv-v
IV Noapte bună!” -v -v

Într-una din variantele premergătoare textului final, prima strofă era aceeaşi, doar al treilea vers fiind modificat:

III „Sună mii de rămurele”
-v- vvv-v

Evident, această versiune este inferioară celei publicate. Dinamismul sonor pe care îl aduce forma verbală „sună” este o prezență dizarmonică în cadrul ansamblului. Faptul este semnalat şi de apariția amfimacrului (-v-) care marchează, prin cele două accente, o intensitate nepotrivită. Următoarele strofe ale variantei finale, care aduc o uşoară schimbare de ton, sunt marcate în paralel de o modificare ritmică. Aici, structura peonică din primul catren este tulburată corespunzător dinamismului subtil (dacă putem vorbi de dinamism în această miniatură lirică a armoniei nocturne a naturii dinaintea somnului) care caracterizează tabloul poetic:

V „Doar izvoarele suspină” - v-vv v-v
IX „Trece lebăda pe ape” -v -vv v-v

De altfel, muzicalitatea aparte a acestui text este motivul principal pentru care exegeții lui Eminescu l-au inclus în rândul liedurilor.

În final, vom mai aminti, în treacăt doar, exemplul poeziei *Fiind băiet păduri cutreieram*. Aici, natura eminesciană este asociată atât nostalgiei copilăriei, cât şi iubirii. Armonizarea acestor repere fundamentale ale creației eminesciene este argumentată şi printr-o construcție savantă, printr-o grijă evidentă pentru succesiunea rimelor şi structurarea metrică a versurilor.

Observând toate aceste aspecte revelate prin intermediul investigației prozodice, viziunea asupra poeziei lui Eminescu se întregeşte. În felul acesta, Adrian Voica reuşeşte să pună în lumină valori necunoscute până acum ale creației poetice eminesciene. Demersul hermeneutic, cu toate că se desfăşoară

cu nişte instrumente ce țin de tehnica metrică, nu este prilej pentru constatări aride, ci pentru a observa detalii şi nuanțe care contribuie la conturarea unei viziuni coerente asupra operei lui Mihai Eminescu.

Cassian Maria Spiridon – *Eminescu, azi*

(Iaşi, Editura Junimea, 2004)

„Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură...”

Andreea Tereza NIŢIŞOR

În ultimii douăzeci şi cinci de ani am asistat la o proliferare spectaculoasă de studii, exegeze şi interpretări ale operei eminesciene şi, mai nou, retuşuri biografice. În mediul cultural românesc supralicitarea valorilor, fenomen aflat în inerentă consecuţie cu demonetizarea lor, pare a fi pandemică şi, mai grav, chiar încurajată. „Cuvântul, ca şi alte mijloace de beţie, e până la un grad oarecare un stimulant al inteligenţei. Consumat însă în cantităţi prea mari şi mai ales preparat astfel încât să se prea eterizeze şi să-şi piardă cu totul cuprinsul intuitiv al realităţii, el devine un mijloc puternic pentru ameţirea inteligenţei”, spunea Maiorescu la 1873[1]. „Beţia de cuvinte” a devenit, între timp, practică instituţionalizată, contaminând şi domeniile conexe creaţiei artistice. *Mutatis mutandis*, tranşanta observaţie a lui Maiorescu din alt articol critic celebru, *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*, că „o primă greşală, de care trebuie astăzi ferită tinerimea noastră este încurajarea blîndă a mediocrităţilor”[2], îşi dovedeşte nu numai pertinenţa, ci şi actualitatea şi aplicabilitatea la domeniul criticii deopotrivă.

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, ediţie îngrijită şi tabel cronologic de Domnica Filimon, introducere de Eugen Todoran, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 183-184.

[2] *Ibidem*, p. 129.

Pe acest fond critic copleşitor şi adesea derutant, tomurile valoroase sunt susceptibile de a fi insuficient apreciate, iar cărți scrise de diletanți beneficiază de o injustă popularizare. Reunind articole publicate în revista *Convorbiri literare* în perioada 1996-2004, volumul *Eminescu, azi* al poetului ieşean Cassian Maria Spiridon se înscrie în cea de-a doua categorie, a lucrărilor ideatic modeste, dar care se străduiesc să ofere o imagine a omului Eminescu, un temei pentru mitul creat în jurul poetului Eminescu şi o posibilă cheie de lectură a operei sale.

Cartea este structurată în patru secțiuni: „biografice", „prieteni şi adversari", „Veronica Micle" şi „Eminescu, azi", primele trei abordând aspecte legate de viața poetului, insuficient sau tendențios explorate – în particular relațiile cu ceilalți. Cea de-a patra secțiune, mai eterogenă, conține pseudo-analize de concepte („Cumpănă şi cumpănire la Eminescu"), observații critice, incursiuni „transdisciplinare" (de fapt, recenzii transparent disimulate) şi articole probatorii – infirmând, de pildă, acuzația de naționalism extrem adusă creatorului *Glossei* şi demonstrând că „e nedrept şi abuziv a judeca naționalismul eminescian printr-o grilă contemporană, cu totul diferită de cea existentă în România ultimelor decenii ale veacului trecut" (p. 152).

Cu reverența cuvenită autorului *Luceafărului*, cu afecțiune şi zel documentar, Cassian Maria Spiridon polemizează cu G. Călinescu, retuşând contururile relației de aşa-zisă animozitate (şi rivalitate) dintre Eminescu şi „nesuferitul" Caragiale, şiret şi zeflemist. Dovezile documentare (scrisori şi consemnări memorialistice) arată că Eminescu şi Caragiale au fost „prieteni în cel mai bun înțeles al cuvîntului", după cum spune Slavici şi, în ciuda disensiunilor amoroase relevate în corespondența dintre Eminescu şi Veronica Micle, între cele două personalități ale literaturii române a fost un sentiment de „iubire frățească şi prietenie", cum consemna şi Maiorescu în *Jurnalul* său, la data de 28 iunie 1883 când, în cuvintele lui Spiridon, „zăgazurile minții lui Eminescu s-au prăbuşit": „Veni apoi Caragiale la dejun la noi, şi aflînd toate despre Eminescu începu să plîngă" (p. 55).

De o reevaluare critică beneficiază şi relaţia dintre Eminescu şi Macedonski, „impetuosul producător” al „nefericitei epigrame”. Pe urmele altor critici – Adrian Marino, Mihai Zamfir ş.a. –, poetul ieşean remarcă „fertilitatea acestei rivalităţi” precizând că, „după moartea lui Eminescu, la sfîrşitul secolului XIX şi începutul celui care urmează, Macedonski va fi singurul mare poet. El va rămâne ca atare, anunţând apariţia şi afirmarea marilor poeţi de după primul război mondial, poeţi salvaţi, cum sublinia şi Daniel Dimitriu în *Grădinile suspendate*, graţie lui, din *mrejele eminescianismului*” (p. 75).

Secţiunea despre relaţia autorului *Scrisorii I* cu Veronica Micle (n. Cîmpeanu) documentează metodic o incredibilă poveste de dragoste împărtăşită şi impresionant de longevivă, o iubire „de mult intrată în legendă”, urmărită de la prima întâlnire şi până la stingerea din viaţă a protagoniştilor acestui „dureros şi puternic roman al dragostei sfîşietoare” (p. 135).

Interesante sunt şi observaţiile lui Cassian Maria Spiridon despre „cele două feţe disjunctive ale românului”, prilejuite de publicarea postumă a cărţii *Mitică şi Hyperion* de Laurenţiu Ulici, după care, „mai curînd decît poet, românul e născut comentator”. Din această perspectivă, Caragiale şi Eminescu sunt asimilaţi culturii române ca întrupând „feţele lui *Janus Bifrons*”, „eul diurn” (caracterizat prin adaptabilitate, colocvialitate, pragmatism *à rebours*, cădere în derizoriu, toleranţă, „*slaba putere de solidarizare pozitivă*, în favoarea unei stranii *solidarizări întru gîlceavă*” şi „*tendinţa de supraestimare a potenţialului individual de reacţie*”) şi, respectiv, „eul nocturn” (ale cărui trăsături definitorii sunt „solilocvialitatea”, idealismul, religiozitatea, fatalismul, bunul simţ, „memoria afectivă a binelui” şi, în fine, „capacitatea de îndurare”).

Scrisă cu o anume conştiinciozitate, vag pedantă, eludând, cu mici excepţii, atât capcanele reverenţiozităţii excesive cât şi cele ale polemicii nejustificate dar, din păcate, cedând uneori ispitei clişeului („poetul naţional ... va rămâne o stea fixă în constelaţia liricii româneşti, întotdeauna călăuzitoare” (p. 106), de pildă), *Eminescu, azi* este o colecţie de articole informative

pentru cei care vor să se inițieze în studiile eminesciene şi nu numai. Stilul lui Cassian Maria Spiridon pare a avea atât tresăriri lirice cât şi o componentă mucalită, aşadar eminescian şi caragialesc deopotrivă, cu un anume farmec, incapabil însă de a masca anumite lacune. Observațiile lui Cassian Maria Spiridon din „excipitul” articolului *Eminescu la 1939* sunt, din păcate, aplicabile şi la propriul său volum: „...nu lipsit de consistență şi lucruri de luat în seamă, dar bunele intenții, din nefericire, nu sunt totdeauna suficiente” (p. 33).

Corpusul receptării critice a operei lui Mihai Eminescu, coordonatori I. Oprişan şi T. Vârgolici

(Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 2002, 2004-2005)

Alina PISTOL

Lucrare amplă, realizată prin eforturile lui I. Oprişan şi T. Vârgolici, ***Corpusul receptării critice a operei lui Mihai Eminescu*** îşi propune să adune în paginile sale documente esenţiale pentru înţelegerea evoluţiei în timp a percepţiei asupra vieţii şi creaţiei marelui poet. Toată această însumare de sute de texte, ce reflectă în mod polimorf şi multidimensional personalitatea creatorului român, fascinează. Paradoxală este impresia finală, efect al lecturării a ceea ce ar fi trebuit să edifice cititorul asupra scriitorului ce continuă să ne suscite imaginaţia în continuare: misterul tinde să se adâncească şi mai mult, punând în abis ceea ce credeam că ştim deja despre Eminescu. Profilul său, supus procesului analitic din punctul de vedere al fenomenologiei receptării, se supune principiului blagian al „metaforei revelatorii”, care generează structuri seriale la nivelul înţelegerii cititorului, de unde posibilităţile de recuperare şi de individualizare nelimitate.

Textul se modulează dual, coordonatorii dedicând secolului al XIX-lea trei volume, în funcţie de perioada datării manuscriselor: 1866-1889, 1890-1893, 1894-1900. I. Oprişan şi T. Vârgolici îşi continuă seria iniţiată în 2002 prin volumele ce caracterizează secolul al XX-lea, publicate între 2004 şi 2005 la aceeaşi editură, Saeculum I.O.: 1901-1902 (vol. I), ianuarie – august 1903 (vol. II), septembrie 1903 – octombrie 1904 (vol. III), octombrie 1904 – decembrie 1905 (vol. IV) şi ianuarie 1906 – martie 1908 (vol. V).

Aceste volume înregistrează, în sens evolutiv, ipostazele în care l-au surprins contemporanii săi pe Eminescu, precum şi istoria devenirii sale ca etalon al spiritualităţii româneşti. Lectura lor ne conturează un plan eterogen al definiţiilor şi etichetelor (adeseori antagonice) aplicate atât omului, cât şi creaţiei sale. O asemenea impresie generată acum retrospectiv se explică prin dificultatea încadrării personalităţii sale într-o tipologie socială, recognoscibilă în epocă. El contrazice acel „orizont de aşteptare" al amatorului de biografii nuanţate şi, în acelaşi timp, îl resuscită prin cele două atitudini simultane din creaţia sa, de autoreflectare şi de distanţare.

Sunt reproduse aici cronici, recenzii, note, cronici ori scrisori din timpul vieţii sau din primele decenii de după moartea lui Mihai Eminescu, un material critic şi informativ. Se dezvăluie cititorului texte necunoscute sau ascunse până acum receptării, reflectare fidelă a „bătăliei" pentru Eminescu în spaţiul cultural şi publicistic autohton, demers amplu al unei intenţii de a-l defini holistic, pornind de la percepţia contemporanilor săi. Cartea reconstituie un veritabil „traseu temporal", al cărui prim reper îl constituie nota lui Iosif Vulcan la *De-aş avea* (1866) şi îşi propune să se încheie cu exegeza călinesciană (1932-1936), certificând impunerea personalităţii şi a creaţiei poetului în perioada interbelică. Principiul ordonării textelor este unul cronologic, în ordinea primei apariţii în presă (volum, conferinţă, document cu privire la Eminescu), urmărindu-se o „cronologie obiectivă a receptării", după cum mărturiseşte I. Oprişan.

Originea sa etnică a prilejuit o multitudine de „erezii", pe care le regăsim aici cu surprindere, ce se dimensionează adeseori prin paralelisme succesive cu creaţiile sale: Constantin Sion, păstrând particula slavă a numelui său, nota că „Eminovici e un sârb pripăşit în ţară", Macedonski îl cataloga drept „bulgar", în rândurile unui anonim, întâlnim varianta unei genealogii suedeze, pornind de la un ofiţer invalid, din armata lui Carol al II-lea. Publicarea *Sărmanului Dionis* are ca efect şi naşterea unor noi speculaţii similare, cum ar fi aceea că s-ar trage dintr-un negustor turc, Efendi.

Descoperim aici şi dovezi ce contrazic, pe alocuri, „mituri exegetice", cum ar fi acela al dualităţii ireconciliabile cu Macedonski, acesta scriind, în 1878, despre un „Eminescu ce, între felurite poezii, a înavuţit literatura cu *Epigonii*, poezie ce va rămânea". Cert este că atât persoana, cât şi opera sa sunt asimilate la început cu un *corpus externum*, cultura română dând dovadă, în mare parte, de imaturitate în justa receptare şi interpretare a acestora. Primele semne ale dificilei aderenţe a contemporanilor la universul poetic imaginat le găsim la Iacob Negruzzi, care nota într-o scrisoare destinată poetului, în 1870: „Meritul poetic e incontestabil, chiar când nu ne-am uni cu totul în idei." În 1873, Petre Grădişteanu, în urma unei analize amănunţite a poeziei *Egipetul*, semnala „greşale grosolane de gramatică, de prozodie, de logică", intrând astfel în polemică cu opiniile lui Titu Maiorescu, exprimate în *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1871). Respingerea iniţială se explică astăzi prin inexistenţa, până atunci, a unor puncte de referinţă comparabile ca valoare, în spaţiul autohton.

Nici omul Eminescu nu este mai bine privit de contemporanii săi – tipograful său, S. Ionescu , îl surprinde pe tânărul jurnalist de la „Curierul de Iaşi", în vârstă de 28 de ani: „cu faţa lungăreaţă încaltă, (…) vecinic murdar, zoios şi fără nicio ordine". De altfel, *Corpusul receptării critice a operei lui Mihai Eminescu* reproduce şi documente inedite, în acest sens, cum ar fi o scrisoare a Veronicăi Micle către familia B.P. Hasdeu, referitoare la posibila căsătorie cu Eminescu, împiedicată prin intervenţia lui Titu Maiorescu. De asemenea, cititorul poate descoperi aici conţinutul discursului rostit în 1888 de către Iacob Negruzzi în Camera Deputaţilor, pentru acordarea unei pensii viagere lui Eminescu, sau poate citi cronicile prilejuite de moartea sa – „Constituţionalul" relatând: „creierii aveau greutate de 1400 grame, cu toate că erau în stare de îmoiare", expresie morbidă a fascinaţiei pentru un creator a cărui operă pune stăpânire şi nu se lasă stăpânită de imaginaţia cititorilor săi.

În această amplă lucrare, ce redă fidel traseul evolutiv al receptării şi înţelegerii polivalente a lui Eminescu din punctul de vedere al contemporanilor săi şi nu numai, descoperim un

om şi mai complex, urmat îndeaproape de ceea ce părea celorlalți un „stigmat” al creatorului, consecință a dificultății de asimilare şi de identificare cu geniul poetic al acestuia.

Divertisment eminescian

Nicolae TORSAN

Amatorilor de jocuri rebusiste le oferim următorul exemplu, util mai ales prin necesitatea revederii frumoaselor poezii eminesciene. Răbdarea, spiritul de observație, tenacitatea sunt totodată testate corespunzător.

Exemplul se referă la cele două poezii intitulate *„La o artistă”*, prima publicată în august 1868, pe care o notăm cu A, şi a doua postumă, pe care o notăm cu B, ambele fiind dedicate artiste italiene CARLOTTA PATTI. Dar acest mod de abordare poate să fie extins la oricare dintre poezii.

Pentru dezvoltarea subiectului vom apela la următoarele noțiuni:

Substituția dată de alfabetul normal şi rangurile literelor în această ordonare, adică:

A	B	C	…	P	Q	R …	Z
1	2	3	…	16	17	18 …	26

Şirul numeric al lui Fibonacci, adică 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, …, în care fiecare număr, începând cu al treilea, este egal cu suma celor doi termeni precedenți, şi a cărui limită este celebrul „număr de aur” N(a), având expresia $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$ şi valoarea cu trei zecimale egală cu 1,618. Raportul a doi termeni consecutivi din acest şir aproximează numărul de aur, N(a).

„Triunghiul de aur” este un triunghi în care raportul dintre suma a două laturi şi latura a treia este egal cu numărul de aur.

*
* *

Titlul celor două poezii are în comun cu numele artistei şapte litere, conţinând în plus literele A, I, S, pentru care suma rangurilor lor din alfabet este egală cu 29, dar 29–26=3 (însemnând parcurgerea alfabetului în sens circular) şi cum 3 este rangul literei C, cele trei litere se substituie prin C, iar titlul conduce la secvenţa L O A R T T A C, care, prin anagramare, conduce la numele CARLOTTA.

În poezia A atrage atenţia repetarea versurilor:

„Tu cîntare întrupată!
De-al aplauzelor fior"

Ele apar în prima strofă în poziţiile 5 şi 6, şi în strofa a cincea, în aceleaşi poziţii. Considerăm următoarea secvenţă fibonaciană, 5, 8, 13 şi secvenţa numerică simetrică 3, 2, 3. Din cele două versuri eliminăm primele 5 litere şi le reţinem pe următoarele 3, apoi eliminăm următoarele 8 litere şi le reţinem pe următoarele 2, în continuare, eliminăm următoarele 13 litere şi le reţinem pe următoarele 3. Am extras astfel literele T A R T A R F L, care, scrise în ordine alfabetică, conduc la secvenţa A A F L R R T T. Această secvenţă se descifrează cu substituţia dată de alfabetul normal ordonat, folosind cheia simetrică de descifrare (0, 0, -3, 0, 0, -3, 0, 0). Astfel, la rangurile din alfabet ale literelor din secvenţă li se adună numerele din cheia de descifrare, se fac calculele, numerele rezultate se înlocuiesc cu literele care, în alfabet, au aceste numere drept ranguri, adică:

A	**A**	**F**	**L**	**R**	**R**	**T**	**T**
1	**1**	**6**	**12**	**18**	**18**	**20**	**20**
0	**0**	**-3**	**0**	**0**	**-3**	**0**	**0**
1	**1**	**3**	**12**	**18**	**15**	**20**	**20**
A	**A**	**C**	**L**	**R**	**O**	**T**	**T**

Secvenţa finală, prin anagramare, conduce la … CARLOTTA.

În cele ce urmează, scheme asemănătoare celei de mai sus le vom scrie simplificat, adică literele, cheia de descifrare şi rezultatul obţinut.

În poezia B, versul al şaptelea din partea a doua conține cuvântul CARPATUL, pe care-l scriem CARP ATUL şi apoi, în fiecare grupă, fiecare literă se scrie pe primul loc, rezultând secvența PCARLATU, care, descifrată cu cheia simetrică (-1, 0, 0, 0, 0, 0, 0, -1) conduce la următorul rezultat:

P C A R L A T U
-1 0 0 0 0 0 0 -1

O C A RL A T T

secvența finală, prin anagramare, conduce la … CARLOTTA.

Aceste întâmplări sunt în concordanță cu faptul că poezia a fost dedicată acestei artiste.

În poezia B, al cincilea vers din partea a doua conține expresia „CÎNTECUL MORȚII", pe care o partajăm astfel, CÎN TEC ULMO RTII, şi din fiecare grupă extragem ultimele două litere, obținând secvența INECMOII. Dar pentru literele omise, suma cifrelor rangurilor lor din alfabet este egală cu 22, care este rangul din alfabet al literei V, şi deci cele 6 litere omise se pot substitui cu V, literă care trebuie adăugată secvenței anterioare care devine INECMOIIV şi care, prin anagramare, conduce la numele EMINOVICI.

Următoarea întâmplare interesantă aduce în prim plan câteva numere remarcabile din matematică.

Primele două versuri din prima strofă a poeziei A conțin toate literele care compun numele artistei, iar aceste litere apar cu următoarele frecvențe:

C	A	R	L	O	T	T	A
3	4	2	2	2	3	-	-

şi, deci, cu aceste litere, numărul variantelor în care putem scrie numele artistei este egal cu 3x4x2x2x2x3x2x3=1728, dar 1728–3(220+284)=216, unde 220 şi 284 formează prima pereche de *numere prietene*, de care se leagă una dintre cele mai profunde definiții ale prieteniei, dată de Pitagora, iar 216 este celebrul *număr nupțial*, prin care Platon stabileşte o legătură între un ciclu lunar şi conjuncturile prielnice naşterii, fiind

unul dintre cele mai importante numere din cosmologia mitologică şi în astrologie.

Primele două versuri din ultima strofă a poeziei A conțin toate literele necesare scrierii numelui EMINOVICI, numărul variantelor în care poate fi scris acest nume, cu aceste litere, este 3240, unde 3240–6(220+284)=216.

Să considerăm primele două versuri din strofa a patra a poeziei A:

„Eşti tu nota rătăcită
Din cântarea sferelor”

şi următoarea secvență din şirul lui Fibonacci: 1, 1, 2, 3, 5, 8.

Extragem litera I din primul cuvânt, apoi, conform cu secvența fibonacciană, omitem o literă şi o reținem pe următoarea, adică pe U, din nou omitem o literă şi o reținem pe următoarea, adică pe O etc. Procesul continuă până se parcurge întreaga secvență fibonacciană. Literele extrase sunt I, U, O, R, C, N, S, care, scrise în ordine alfabetică, formează secvența C I N O R S U. Descifrând această secvență cu cheia de decifrare simetrică (0, 0, -12, 0, -12, 0, 0) şi folosind substituția dată de alfabetul normal ordonat care nu conține litera Q, obținem:

C	I	N	O	R	S	U
0	0	-12	0	-12	0	0
C	I	B	O	E	S	U

Prin anagramare, secvența finală conduce la expresia O IUBESC.

Poezia A are următoarea caracteristică: fiecare dintre primele trei strofe conține câte 4 versuri având ca literă inițială litera C, următoarea strofă are 3 astfel de versuri, iar a cincea strofă (ultima) conține două astfel de versuri.

În ordinea strofelor, extragem 18 litere inițiale ale versurilor, altele decât litera C, pe care le grupăm astfel:

TDA RIA BZS RAB EDI EMA

Din grupele care, în această secvență, au rangurile conforme cu secvența fibonacciană, 1, 2, 3, 5, se elimină 6 litere

astfel: din prima grupă a doua literă, din a doua grupă prima şi din a treia grupă din nou a doua literă, iar grupa a 5-a se elimină complet. Literele rămase formează succesiunea T A I A B S R A B E M, care este o anagramă pentru MATEI BASARAB, voievodul preferat al poetului.

În fiecare dintre aceste poezii, cuvintele au o distribuție care reține atenția. Vom prezenta, pentru exemplificare, câteva exemple.

Astfel, în strofa a treia din poezia B, parcursă circular, începând cu al doilea vers, avem următoarea distribuție a substantivelor:

> (5)RAI (5)CERUL (5)REVERIA (5)AVE MARIA (5)VIS
> (5)CERURI (5)RAI

care este un ciclu, în care numărul 5 reprezintă numărul de cuvinte din text care separă cuvintele ciclului, fiecare ligatură s-a numărat ca un singur cuvânt.

Tot în această poezie, în prima strofă, avem următoarea succesiune:

> SUFLET(1) ÎNGER(2) CERURI(3) AUR (5) LUNCĂ(8)
> STEAUA

numerele având semnificația precizată mai sus. Dar secvența numerică 1, 2, 3, 5, 8 aparține şirului lui Fibonacci, deci aceste substantive sunt distribuite fibonaccian.

În partea a doua a acestei poezii, începând cu al zecelea vers, mergând spre finalul poeziei, în ipoteza că „ea-n" se numără ca două cuvinte iar celelalte ligaturi ca un cuvânt fiecare, avem succesiunea:

> LEBEDE(7) ROMÂNIA(7) ITALIA(7) SÎN(7) VISUL(7)
> CÂNTEC

Astfel de succesiuni se întâlnesc şi în poezia A.

De exemplu, în strofa a treia, dacă „coardele-n" se numără ca două cuvinte, iar celelalte ligaturi ca un cuvânt fiecare, avem succesiunea de substantive:

> MÂNĂ (4) FIOR (4) CÂNTEC (4) FURTUNA (4) PUSTIU

În strofa a patra, dacă „ființa-armonioasă” se consideră ca două cuvinte, iar celelalte ligaturi se numără ca un cuvânt fiecare, avem succesiunea:

CÂNTAREA (4) ÎNGERII (4) FIINȚA (4) SERAFIN (4) MÂNA (4) PUSTIU

Să asociem fiecărui cuvânt (sau expresii) câte un punct din plan ale cărui coordonate sunt formate din numărul de vocale, respectiv de consoane din cuvântul respectiv.

Astfel, cuvintelor EMINOVICI, CARLOTTA şi LA O ARTISTĂ le corespund în plan punctele : A(5;4), B(3;5) respectiv C(5;5), pentru care AB= $\sqrt{5}$, AC=1, BC=2, de unde rezultă că (AC+AB)/BC=N(a), deci triunghiul ABC este un „triunghi de aur”.

Următoarele cuvinte din prima poezie, CÂNTARE, POEZIE, FIOR, GLAS, APLAUZELOR, TREMURÂNDE, au drept imagini în plan punctele A(3;4), B(4;2), C(2;2), D(1;3), E(5;5), F(4;6), care formează *pentagonul BCDEF înscris* în cercul cu centrul în A şi având raza egală cu $\sqrt{5}$. Afirmația rezultă din constatarea că AB=AC=AD=AE=AF= $\sqrt{5}$.

Cuvintele ROMÂNIA, ITALIA, SÎN, CÂNTEC din poezia B au ca imagine în plan punctele A(4;3), B(4;2), C(1;2), D(2;4), care determină în plan *patrulaterul inscriptibil ABCD*. Diagonalele patrulaterului sunt AC = $\sqrt{5}$ x $\sqrt{2}$ şi BD = 2x $\sqrt{2}$, deci AC x BD = 4 $\sqrt{5}$. Produsul laturilor opuse este AB x CD = $\sqrt{5}$ şi BC x AD = 3 $\sqrt{5}$ şi, deci, suma acestor produse este egală cu 4 $\sqrt{5}$.

După cum se vede, produsul diagonalelor este egal cu suma produselor laturilor opuse, deci, conform teoremei lui Ptolemeu, patrulaterul este inscriptibil.

Dacă notăm cu E(2;2) imaginea din plan a cuvântului VISUL, acesta cade în interiorul patrulaterului ABCD, iar cu segmentele ED = 1, EA = 2 şi EB = $\sqrt{5}$ se poate construi un triunghi de aur, relația (ED + EB)/EA = N(a) fiind verificată.

Pentru fiecare dintre următoarele triplete de cuvinte din prima poezie (CÂNTEC, FLORI, ZEFIRII), (GLAS, NOTELE, CÂNTARE), (POET, POEZIE, ÎNGERII), imaginile lor în plan formează câte un triunghi de aur.

Referitor la poezia B, printre alte constatări, observăm următoarele:

Imaginile în plan ale cuvintelor LEBĂDA, CARPATUL, ROMÂNIA sunt punctele A(3;3), B(3;5) şi respectiv C(4;3), pentru care AB = 2, AC = 1 şi BC = $\sqrt{5}$ şi, deci,

$$(AC + BC)/AB = N(a)$$

adică imaginile formează triunghiul de aur ABC.

Aceste trei cuvinte apar în partea a doua a poeziei, formată din 14 versuri, din care vom elimina primele patru şi ultimele patru, rămânând un text format din versurile cu numerele de ordine 5, 6, 7, 8, 9, 10.

În acest text, cuvântul CARPATUL, din care s-a obținut anterior numele artistei, ocupă un loc special. El este precedat de 21 de cuvinte şi urmat de 34, astfel că

$$34/21 = N(a),$$

dacă pentru numărul de aur considerăm valoarea N(a) = 1,618, adică valoarea cu trei zecimale exacte.

George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană*

(Iaşi, Editura Timpul, 2005)

Oana-Simona ZAHARIA

Există în opera oricărui mare creator dorinţa de eliberare, de transgresare a limitelor materiale, vizibile şi constrângătoare, de atingere a unui ideal, a absolutului, de pătrundere într-o lume perfectă, guvernată de alte legi, cele spirituale, de a fi în sfera metafizicului, a nenumitului şi a intangibilului. Era firesc ca unui creator de talia lui Mihai Eminescu să nu-i fie străin acest deziderat.

Transgresarea realului nu se poate face decât prin forţa şi impactul creaţiei, prin catharsis, prin inventarea unui sistem de decodare şi organizare a datelor lumii, fie că e *micro*- sau *macrocosmos*. Filosofia devine pentru orice mare trăitor o călăuză în sondarea misterelor şi încercarea de a afla sensul ultim al destinului umanităţii.

Pentru Eminescu *a fiinţa* înseamnă a percepe universul înconjurător, dar şi a fasona, a descrie şi a numi fenomenalul, el dispunând, ca orice mare creator, de geniala însuşire a instituirii de lumi noi prin puterea limbajului poetic şi prin încadrarea în metafizic a eului liric. George Popa are dreptate considerând că „veritabila, unica *noastră* realitate pe care ne-o putem crea şi vieţui este cea *poetică*" (p. 118). Drumul spre transcendent presupune cugetare, selectare, îmbinare, modificare a semnelor realului şi topirea lor în expresia personală. A vedea dincolo de lucruri este capacitatea prin excelenţă rezervată poetului.

Criticul literar îşi structurează exegeza sa eminesciană într-un mod original, insistând asupra unor aspecte inedite, pe

care le ilustrează pertinent cu exemplificări din opera poetului, aducând mereu şi o perspectivă comparatistă, atât literară cât şi filozofică, integrându-l pe Eminescu într-un context cultural universal, stabilindu-i o poziție privilegiată, pe care de altfel o merită pe deplin.

Condiția genialității este privită dintr-un unghi particular: geniul constituie o lume paralelă celei a divinității. Este uşor, aşadar, să proclamăm deificarea poetului şi conferirea unui caracter sempitern operei sale. Limbajul poetic capătă valențe magice şi creatorul e conştient că se află sub puterea lui. Perceperea frumuseții, coroborată cu fantezia duc la perfecțiunea operei. Ființa umană are o structură dihotomică şi, fără a cădea pradă unui maniheism lipsit de speranță, putem aprecia ca fiind convingătore antiteza dintre cele două naturi eminesciene, de factură ontologică: „un eu intramundan şi un sine extramundan" (p. 21). Geniul nu se poate încadra nici în spațiul teluric, nici în cel celest, „e o lume în lume" (p. 22).

Melancolia devine o „expresie senină, detaşată a unei tristeți metafizice" (p. 15), e meditativă, o stare ce nu a fost străină nici unui mare creator, dar care, la Eminescu, „era o structură a totalei deschideri privind reala valoare a vieții, a lumii şi nostalgia unei alte existențe, superioare" (p. 35).

Alături de plutonic, neptunicul l-a fermecat pe Eminescu şi a devenit o dimensiune esențială a orizontului său poetic. Marea – „simbol al structurii lumii umane" (p. 38) – şi componentele ei: izvorul, lacul, fluviul, râul, ilustrează trecerea heracliteică a ființei, reprezentând succedanee ale zbaterii umane lăuntrice, ale misterului insondabil al universului interior, ale necuprinderii şi nemărginirii, ale regenerării perpetue, mătci ale vieții, dar şi ale solitudinii, amintind totodată şi de orfism. Metafizica nu poate face abstracție nici de motivul arderii, al focului, al purificării, vocația poetului fiind una ascensională.

Lumea contemporană i se opune creatorului prin efemeritate, cultivarea unui spirit malefic, demascat cu violență de către Eminescu. Revolta este o trăsătură a oricărui spirit romantic sau a oricărui titan însetat de absolut. Compensatoriu, poetul propune o dimensiune a sacralității poetice, „supremă

transvaluare a existențialității” (p. 80). Poezia devine panaceu, catharsis, „soteriologie pe care o trăieşte creatorul şi o transmite celor receptivi la poezia sacralizantă” (p. 80).

Natura se constituie în stare de suflet, este interiorizată, subiectivizată, va rezona cu stările poetului. Sinele transuman este cel care se eliberează de lume prin trăire autentică, prin emoție. „Filozofia vorbeşte despre ființare, poezia *este* ființare. Filozofia speculează despre libertate, poezia *eliberează*. Filozofia transformă lumea în semne de întrebare, iubirea face să amuțească toate întrebările, iar poezia salvează ființa de inefabil” (p. 103).

Formele lumii Eminescu le converteşte în tipare proprii, conferindu-le valențe sporite în poezia sa, devenită, după George Popa, o „a treia stare” (p. 116), în ipostază de intermediar al eului cu universul. Experiența poetică devine un periplu sufletesc, o evaziune vitală.

Iubirea nu se materializează, împlinirea mult visatei perechi rămâne mereu în spațiul ipoteticului. Sinele eminescian e iremediabil solitar. Constantă e tentația absolutului, a infinitului. „Această tendință către infinit constitue ***instinctul metafizic*** – excepțională definiție a naturii metafizicii” (p. 135). Arta devine la Eminescu o metamorfozare a unei perpetue aspirații spre absolut. Libertatea metafizică eminesciană, opinează sugestiv George Popa, este absolută şi poate fi înțeleasă ca „transcenderea din orice condiționare, din orice determinare. O desprindere, o decantare, o golire totală de orice numire sau definire, de orice *datum*” (p. 145).

Nedorit gând despre Montri Umavijami

Sun la Cluj în a doua zi de Paşti. Chiar că încercam să comunic „din an în Paşti”, cum e vorba, cu Lucia Sav. Sensibila creatoare şi tălmăcitoare în limba româna a gândului, exprimat în engleză, despre Eminescu de un spirit al Universului, ce s-a născut „întâmplător” – cum îmi spunea El – în Thailanda, mi-a comunicat o veste tristă: „Montri a murit, în februarie”.

În buluceala de gânduri ce a stârnit aceste vorbe, primul impuls a fost să-i anunț Corneliei Viziteu ireparabilul, rugând-o să consemneze în „Studii eminescologice”, aflate „în tipar” la Clusium!

I-am solicitat şi lui Ioan Vescan câteva amintiri despre Montri.

Despre Montri, Eminescu şi România sper să publicăm, *in extenso*, după documente ce le am, în nr. 9 al acestei publicații.

Ion C. Rogojanu

Livada de meri

(in memoriam Montri Umavijami)

Să fie mai mult de zece ani de atunci …

Într-o după-amiază de iulie, când ziua este încă lungă, frumoasă şi senină, i-am făcut o vizită de curtoazie bunului meu prieten Ion C. Rogojanu, de care mă leagă o pasiune co-

mună: Eminescu. Acolo, în apartamentul din Calea Moşilor, gazda mi-a prezentat un distins domn ce şedea la masa lungă din camera tixită de cărți, răsfoind, plin de curiozitate, câteva ediții rare Eminescu.

– Să-ți prezint pe domnul Montri Umavijami, doctor în filozofie, vine din Thailanda şi-l studiază pe Eminescu!

Am fost surprins şi nițel descumpănit, neînțelegând cum se poate stabili o legătură între două culturi absolut diferite, prin care să-l poți pricepe pe Eminescu. După o scurtă conversație în limba engleză despre Eminescu şi opera sa, avută la un pahar de ceai aromat de fructe, distinsa gazdă face o propunere:

– Ce-ar fi să-l duci pe Montri la tine, la Otopeni, să vadă şi altceva decât aglomerația citadină, să-i arăți colecția Eminescu şi să discutați, fireşte, despre Eminescu?

Propunerea a fost acceptată ad-hoc, l-am invitat în maşină şi, în scurt timp, am ajuns la mine acasă la Otopeni. I-am arătat colecția de ediții Eminescu, fotocopii după manuscrise, cărți poştale, timbre etc. continuând conversația pe terasa casei, cu deschidere spre livada cu meri, vegheați de o efigie a lui Eminescu aflată şi acum pe peretele estic al terasei. Când soarele cobora spre asfințit, am propus sa facem câțiva paşi prin livada unde iarba proaspăt cosită împrăştia un parfum amețitor, unic, aşa cum numai fânul poate mirosi înaintea înserării. Ne-am oprit din conversație lângă un măr văratic, ce dădea în pârg, rupând din pom un măr mare, roşu, parfumat, i-am smuls frunza de pe codiță, l-am şters cu podul palmei, l-am privit în zare şi l-am oferit domnului Montri. Plin de uimire şi cu o uşoară spaimă, mi-a spus:

– Este un sacrilegiu, ai rupt un măr din pom fără voie şi mi-l dai să-l mănânc, aşa? În Thailanda, fructele nu se rup din pom, nu oricine are dreptul să le culeagă, aceasta se face după o regulă şi după un ritual!

L-am asigurat că nu s-a întâmplat nimic deosebit, că nu trebuie să cer voie nimănui să rup un măr din livada mea şi să-l mănânc. De altfel, în mitologia românească, arborele măr reprezintă arborele vieții, iar fructul lui conține elixirul vieții şi remediul tuturor bolilor şi infirmităților din această lume.

Merele, indiferent dacă sunt de aur sau de argint, întineresc pe bătrâni, învie din morți şi iluminează mintea oamenilor.

Ne-am aşezat amândoi în iarba cosită din livadă, mâncând mere roşii şi proaspăt culese din pom prin care pulsa caldă şi vie seva pământului românesc.

– Şi totuşi, domnule Montri, ce înseamnă pentru Dumneavoastră Eminescu?

– Cred că Eminescu s-a reîncarnat în mine şi numai în România îl pot înțelege!

Seara, am plecat spre Bucureşti, gândind fiecare la Eminescu prin două filozofii, contopite într-una singură: poezia eminesciană…

La despărțire, mi-a dăruit nişte cărți: *Souvenir from Thailand* by P. Thiemtim unde la pagina 8 se afla M. Eminescu; *One wish alone have I* – versuri engleză/thai; *A long, old roman road* şi *Poems from Thailand* 1988-1991, toate cu autograful autorului: „Montri Umavijami. Bucureşti 1995”. De atunci nu ne-am mai revăzut.

Astăzi le răsfoiesc cu miresme de măr şi fân cosit…

Requisecat in pace!

aprilie 2006

Ioan T. Vescan

Bibliografie

– 2005 –

Întocmită de Mariana NESTOR şi Camelia STUMBEA,
B.C.U. „Mihai Eminescu”, Iaşi

EMINESCU, Mihai. **A vieții rădăcină e minciuna**. În: *POEZIA*, v. 11, nr. 1, 2005, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Ce se-ntîmplă din nesupravegherea cînilor** [20 noiembrie 1876]; **Viscolul [„Prin scrisoarea…”]** [23 februarie 1877]; **Inundare** [15 aprilie 1877]. În: *APOSTROF*, v. 16, nr. 1, 2005, p. 4.

EMINESCU, Mihai. **Confesiune (Arătînd un cran)**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 277-278.

EMINESCU, Mihai. **Doină, doiniță!** În: *POEZIA*, v. 11, nr. 2, 2005, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Întrebi o soră**. În: *POEZIA*, v. 11, nr. 4, 2005, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Manuscrisele Mihai Eminescu** / Academia Română. Ediție coordonată de Eugen Simion, Preşedintele Academiei Române. Bucureşti, Academia Română, 2004-2005, 5 vol.

EMINESCU, Mihai. **Pierdut în suferința…** În: *CRONICA*, v. 40, nr. 1, 2005 ian, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Poesii : cu formele şi punctuaţia autorului**. Ediţie critică sinoptică de N. Georgescu. Bucureşti, Floare albastră, [2004?], 368 p.

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Postf., tabel cronologic, referinţă critică de Aureliu Goci. Bucureşti, Exigent, 2005, 336 p. (Maeştrii literaturii române ; 1)

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Antologie, prefaţă, tabel cronologic şi referinţe critice de Aureliu Goci. Bucureşti, 100+1 Gramar, 2005, 380 p. (Pagini alese. Literatură universală)

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Bucureşti, Corint Junior, 2005, 138 p. (Best seller junior). (Bibliografie şcolară. Clasici români)

EMINESCU, Mihai. **Poezii : Eminescu în Esperanto**. Cu un cuvânt înainte de Eugen Simion = **Poeziajoj : Eminescu en Esperanto**. Kun antauparolo de Eugen Simion. Ediţie bilingvă îngrijită = La dulingvan eldonon prizorgis / de Aurora Bute. Timişoara, Mirton, 2005, XI, 110 p. (Lyra)

EMINESCU, Mihai. **Poezii = Poésies**. Prezentare şi traducere de Jean-Louis Courriol. Piteşti, Paralela 45, 2005, 123 p. (Gemini)

EMINESCU, Mihai. **O politică necoaptă ... încă!** În: *ATENEU*, v. 42, 2005 ian, nr. 1, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **[Scrisoarea VII]**. În: *JURNALUL literar*, v. 16, 2005 ian-feb, nr. 1-4, p. 4.

EMINESCU, Mihai. **Ştefane, Măria Ta!** Antologie, prefaţă şi notă asupra ediţiei de Tudor Georgescu. Bucureşti, Scara, 2004, 127 p. (Antologie)

EMINESCU, Mihai. **Viaţa culturală românească. 1870-1889**. Ediţie, prefaţă, texte şi comentarii de D. Vatamaniuc. Bucureşti, Editura Vestala, 2003.

EMINESCU, Mihai. **Vis**. În: *POEZIA*, v. 11, nr. 3, 2005, p. 249-250.

EMINESCU, Mihai. **En vain, en poudre de l'école; Et si le jour…; La solitude.** Traduceri în limba franceză de Coca Soroceanu. În: *POEZIA*, v. 11, nr. 4, 2005, p. 122-124.

EMINESCU, Mihai. **Mélancolie : 22 poèmes dits par Pierre Lamy.** Traduits du roumain par Paul Miclău et Georges Astalos. Bucarest, Casa Radio, 2004, 1 CD (75 min) : audio, stereo + 1 carte (139 p.) (Bibliothèque de poésie roumaine)

EMINESCU, Mihai**. Le mensonge c'est la source de la vie**. Traducere în limba franceză de Coca Soroceanu. În: *POEZIA*, v. 11, nr. 2, 2005, p. 81.

EMINESCU, Mihai. **Ode (en mètre antique).** Traducere în limba franceză de Coca Soroceanu. În: *POEZIA*, v. 11, nr. 3, 2005, p. 91.

EMINESCU, Mihai. **Poems**. Traducere : Carmen Moldovan. Bucureşti, Graiul străbunilor, 2005, 64 p.

EMINESCU, Mihai. **Les rêveries du pauvre Dionis**. Traducere în limba franceză de Nicolas Blithikiotis. În: *POEZIA*, v. 11, nr. 4, 2004, p. 124-126.

EMINESCU, Mihai. **Vénus et Madone**. Traducere în limba franceză de Constantin Frosin. În: *POEZIA*, v. 11, nr. 1, 2005, p. 90-91.

ABRAMCIUC, Maria. **Dihotomia eului orfic eminescian**. În: *ANALELE ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza" din Iaşi. Secţiunea III e. Lingvistică*, v. 49-50, 2003-2004, p. 27-32.

ANA, Ruxandra. **Ideea naţională în publicistica eminesciană**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, v. 2, 2005, p. 248-256.

ANGHELICI, Ana. ***Archaeus* – o re-lectură din perspectiva timpului**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 75-78.

ANTOFI, Simona. **Luceafărul : o re-lectură : perspective pluritextuale**. Iaşi, Junimea, 2004, 288 p. (Eminesciana. Serie nouă ; 10)

BARBU, Marian. **Scriitori români în enciclopedii americane** [Eminescu, Mircea Eliade, Eugen Ionescu]. În: *STEAUA*, v. 56, nr. 7-8, 2005, p. 40-41.

BĂLTOI, Mihaela-Elena. **Fecioara Maria – ipostază a feminismului salvator**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 7-11.

BĂRAN, Sorin-Ovidiu. ***Confesiune*: timp şi eufemism**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 228-232.

BÂNDEA, Cristian. **Iluzia duratei şi dimensiunii în *Archaeus***. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 238-243.

BERBEC-CHIRIȚOIU, Anamaria. **Eminescu pe spirala lui Moebius: receptarea lui Eminescu în presa culturală a anilor ’90.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 133-140.

BLANARIU-VUCOVIĆ, Adina. **Isotopia *nepătrunsului* la Eminescu şi Leopardi. Despre o posibilă traducere a**

poeziei *L'Infinito* de Giacomo Leopardi în limbaj poetic eminescian. În: *ANALELE ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza” din Iaşi. Secţiunea III e Lingvistică*, v. 49-50, 2003-2004, p. 91-100.

BOGDĂNESCU, Simion. **Aspecte cosmogonice eminesciene**. În: *DACIA literară*, v. 16, nr. 4, 2005, p. 15-16.

BOPP, Franz. **Gramatica sanscrită în versiunea lui Mihai Eminescu după Kritische Grammatik der Sanskrita-Sprache in kurzerer Fassung**. Târgovişte, Bibliotheca, 2004.

BOSTAN, Grigore. **M. Eminescu. Permanenţe bucovinene**. În: *ANALELE ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza” din Iaşi. Secţiunea III e. Lingvistică*, v. 49-50, 2003-2004, p. 101-106.

BOTEZATU, Dan George. **Infinitul ca timp interior în proza eminesciană**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 199-206.

BULGĂR, Gheorghe. **Pagini uitate despre Eminescu** : antologie, prefaţă, note / Gh. Bulgăr. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Gh. Constantinescu-Dobridor. Bucureşti, Lucman, 2004, 232 p.

BUZAŞI, Ion. **Cipariu şi Eminescu.** [Timotei Cipariu, „Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune”, Blaj, 1860]. În: *ROMÂNIA literară*, v. 38, 2005 ian 19, nr. 2, p. 21.

CÂRLAN, Nicolae. **Triptic eminescian: Suceava. Ştefan cel Mare şi Sfânt. Mănăstirea Putna.** Suceava, Lidana, 2005, 63 p.: fotogr. color.

CEAUŞESCU, Gheorghe. **Mitul Eminescu**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 38, 2005 feb 16, nr. 6, p. 3.

CERCEL, Cristian. **Receptarea lui Eminescu în anii ’50**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 125-132.

CERNĂUȚI-GORODEȚCHI, Mihaela. **Quatr'a şi Poetul**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 63-69.

CIFOR, Lucia. **Cădere, întrupare şi întruchipare în poemul *Luceafărul***. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 12-24.

CIOCIAN, Maria-Nicoleta. **Cosmogonia din *Decebal*, întîiul manuscris al *Scrisorii I.*** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 42-48.

CIORNEI, Alexandra-Catrina. **Echivalențe româneşti în traducerea eminesciană a lucrării „Die Kunst der dramatischen Darstellung” de H.Th. Roetscher**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 iun, nr. 6, p. 84-86.

COANDĂ, Svetlana. **Reflecții despre filozofie în operele lui M. Eminescu şi V. Conta.** În: *ANALELE ştiințifice ale Universității „Al. I. Cuza” din Iaşi. Sociologie-Politologie*, v. 7-8, 2003-2004, p. 264-270.

CODREANU, Marin. **Stan V. Cristea: „Eminescu şi Teleormanul”. [**Stan V. Cristea, „Eminescu şi Teleormanul”, Editura Tipoalex, 2000]. În: *VIAȚA românească*, v. 100, 2005 mar-apr, nr. 3-4, p. 235-237.

CODREANU, Theodor. **Eminescu - martor al adevărului**. Bucureşti, Scara, 2004, 275 p. (Memoria prezentului)

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi „martorul mut”**. În: *ÎNSEMNĂRI ieşene*, v. 2, 2005 ian, nr. 1, p. 5-7.

COLOŞENCO, Mircea. **Concordanţe Fr. Nietzsche – M. Eminescu**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 16, 2005 mar, nr. 3, p. 26-27.

CONEXIUNI. Iaşi, Editura „Noël”, 2005, nr. 2. Număr dedicat lui Eminescu.

COROIU, Constantin. **Chipul şi vocea lui Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 iun, nr. 6, p. 147-148.

COROIU, Constantin ; DOBRESCU, Alexandru. **Alexandru Dobrescu : „Rostul nepricepuţilor e să le facă viaţa amară puţinilor care se mai pricep”** În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 13, 2004 dec 28, nr. 749, p. 3, 13.

COROIU, Constantin ; FOARŢĂ, Şerban. **Şerban Foarţă, distins cu Premiul Naţional de Poezie „Mihai Eminescu”: „Eminescolatrii au tendinţa să-l îmbălsămeze, mumifieze sau împăieze pe «poetul nepereche»”. Î**n: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 14, 2005 feb 1, nr. 753, p. 3.

CORPUSUL receptării critice a operei lui M. Eminescu : secolul XX / prefaţă şi note de I. Oprişan. Ediţie critică / de I. Oprişan şi Teodor Vârgolici. Bucureşti, Saeculum I.O., 2004, 5 vol.

COSMESCU, Alexandru. **Disoluţia şi coagularea timpului în *Archaeus*.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 79-84.

COTORCEA, Livia. **Ce se mai întîmplă în eminescologie?** [Dumitru Irimia (coord.), „Dicţionarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice”, Iaşi, Editura Universităţii „Al.I. Cuza”, 2005] În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, nr. 12, 2005 dec, p. 79-80.

CRĂCIUNESCU, Pompiliu. **„Starea T" şi „règia gîndirii ne'nfiinţate".** În: *ANALELE ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza" din Iaşi. Secţiunea III e. Lingvistică*, v. 49-50, 2003-2004, p. 157-167.

CREIŢĂ, Costina. ***Archaeus* – Metamorfozele sau forma**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, v. 2, 2005, p. 165-172.

CREŢU, Adrian M. **Tensiuni prozodice eminesciene**. În: *CRONICA*, v. 40, nr. 3, 2005 mar, p. 4, 25.

CREŢU, Nicolae. **Eminescu vs. Caragiale**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2005 ian, nr. 1, p. 30-31.

CRIŞAN, Radu-Mihai. **Spre Eminescu: răspuns românesc la ameninţările prezentului şi la provocările viitorului**. Ediţia a 3-a revizuită. Bucureşti, Cartea Universitară, 2005, 400 p.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Testamentul politic al lui Mihai Eminescu**. Bucureşti, Cartea Universitară, 2005, 32 p.

CROITORU, Mădălina Gabriela. **Poetica prezentului la Eminescu**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, v. 2, 2005, p. 189-198.

CRUPA, Adrian. **Adrian Voica, *Fragmentarium eminescian*, vol. I: *Pe aleea cu statui* (Bucureşti, Editura Floare Albastră, 2004, 167 p.)**. În: În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 183-184.

CUBLEŞAN, Constantin. **Poemele Ondinei.** [Mihai Eminescu, „Poemele Ondinei". Caietul vienez şi alte poezii. Ediţie critică, studiu introductiv, note şi comentarii de Cristian

Livescu. Piatra Neamț, Editura Crigarux, 2003]. În: *VIAȚA românească*, v. 100, 2005 mai, nr. 5, p. 107-109.

DAMIAN, Theodor. **Înger şi demon: fizica şi metafizica unei idei**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 266-269.

DAN, Ilie. **Veronica Micle – legendă şi adevăr**. În: *DACIA literară*, v. 16, nr. 1, 2005, p. 17-18.

DĂRĂMUŞ, Lucia. **Mihai Eminescu între mit şi demitizare**. În: *VATRA*, v. 32, nr. 1-2, 2005 ian-feb, p. 113-114.

DĂSCĂLESCU, Irina. **Emin vs. Emin. Cotidian burghez / Estetizarea vieții**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 263-270.

DEAC, Ioana Eliza. **Ion Negoițescu – neptunicul şi plutonicul criticii**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 103-112.

DEL CONTE, Rosa. **[Eminescu a atins…]** / Rosetta Del Conte. În: *JURNALUL literar*, v. 16, 2005 ian-feb, nr. 1-4, p. 1.

DERŞIDAN, Ioan. **Steaua ființei – Icon eminescian la aniversarea lui Mihai Eminescu şi a revistei „Familia”.** În: *FAMILIA*, v. 41, nr. 3, 2005 mar, p. 32-41.

DIACONU, Mircea A. **Eminescu. Poezie şi existență**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 16, 2005 ian, nr. 1, p. 18-19.

DIACONU, Virgil. **Receptarea actuală şi destinul poeziei lui Eminescu. Celălalt Eminescu**. În: *VIAȚA românească*, v. 100, 2005 mar-apr, nr. 3-4, p. 75-80.

DICȚIONARUL limbajului poetic eminescian: semne şi sensuri poetice / Dumitru Irimia (coord.), Irina Andone, Odette Arhip, Lidia Bodea, Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Lucia Cifor, Minodora Donisă-Besson, Sebastian Drăgulănescu, Cristina Florescu, Dumitru Irimia, Ovidiu Nimigean, Valeriu P. Stancu (colaboratori). Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005. Vol. 1: **Arte**. 246 p.

DINU, Claudia. **Aspecte ale dimensiunii pragmatice într-un text publicistic eminescian**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 163-168.

DOCA, Gheorghe. **Eminescu: o nouă ipoteză interpretativă**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 14, 2005 ian 11, nr. 750, p. 8-9; ian 18, nr. 751, p. 9; ian 25, nr. 752, p. 9.

DOMINTE, Constantin. **Silabație variată şi ritm în antume eminesciene (Tipul ['vja-ță] vs [vi-'ja-ță]).** În: *ANALELE ştiințifice ale Universității „Al. I. Cuza” din Iaşi. Secțiunea III e. Lingvistică*, v. 49-50, 2003-2004, p. 183-194.

DULCIU, Dan Toma. **Cazul Eminescu: „mal praxis”, ignoranță sau crimă: o ipoteză de lucru**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 250-265.

DUMA, Melania. **Eminescu: neliniştea formei**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 181-188.

DUMITRU, Teodora. **Anturaje retorice** . [Monica Spiridon, „Eminescu – proza jurnalistică”, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2003]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 14, 2005 mar 22, nr. 760, p. 4.

FILIPCIUC, Ion. **Cum s-a rătăcit versiunea „şlefuită” a *Luceafărului***. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S.

Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 115-134; şi în: *ANALELE ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza” din Iaşi. Secţiunea III e. Lingvistică*, v. 49-50, 2003-2004, p. 215-224.

FILIPCIUC, Ion. **Eminescu la Costişa?** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 185-207.

FLOREA, Elena. **Eminescu, traducător din Victor Hugo**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 iun, nr. 6, p. 87-89.

FLORESCU, Cristina. **„Cobori în jos, Luceafăr…”** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 169-172.

FLORESCU, Nicolae. **O idee generoasă compromisă de „Academia”... pdsr**. În: *JURNALUL literar*, v. 16, 2005 ian-feb, nr. 1-4, p. 4-5.
Ediţia facsimilată a manuscriselor lui Mihai Eminescu sub egida Academiei Române.

FLORIA, Florinela. **Personajul eminescian între revolta romantică şi eonul absurd**. În: *ATENEU*, v. 42, 2005 iun, nr. 6, p. 12-13.

GAVRIL, Gabriela. **Biciul & zăhărelul (IX): Cît de necunoscut ne-a rămas Eminescu?** În: *TIMPUL(Iaşi),* v. 6, 2005 ian, nr. 1, p. 1, 3.

GĂBUREANU, Petronela. **Timpul într-o semiotică a materialităţii**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 161-164.

GEORGESCU, N. **Apocrife eminesciene**. În*: ÎNSEMNĂRI ieşene*, v. 2, 2005 ian, nr. 1, p. 2-4.

GEORGESCU, N. **Cartea despărțirilor**. Bucureşti, Floare albastră, 2004, 144 p. (Cu Veronica prin Infern)

GEORGESCU, N. **Cartea regăsirilor**. Bucureşti, Floare albastră, 2004, 160 p. (Cu Veronica prin Infern)

GEORGESCU, N. **Eminescu, altfel (I, II)**. În: *ÎNSEMNĂRI ieşene*, v. 2, 2005 iul, nr. 7, p. 38-48; aug, nr. 8, p. 47-53.

GEORGESCU, N. **Panait Istrati față cu Eminescu (I, II, III).** În: *ÎNSEMNĂRI ieşene*, v. 2, 2005 feb, nr. 2, p. 47-50; mar, nr. 3, p. 50-55; apr, nr. 4, p. 51-55.

GEORGESCU, N. **Scenarii de istorie literară**. Ediția princeps Eminescu. Bucureşti, Floare albastră, [2004?], 160 p.

GHIDEANU, Tudor. **Filosofia lui Eminescu**. Iaşi, Cronica, 2004, 242 p. (Stelele-n cer...)

GIFU, Ion Ovidiu. **Filosofia operei lui Mihai Eminescu**. Craiova, Universitaria, 2004, vol. 1, 382 p.

GRINEA, Andreea. **Orizont temporal – trepte ale întunecării ființei**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, v. 2, 2005, p. 207-215.

GRUBER, Corina. **Perspective asupra spațialității în *Avatarii faraonului Tlà*.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, v. 2, 2005, p. 95-102.

HĂITAŞ, Liana. **A treia feminitate : erotica eminesciană**. Cuvânt înainte de Ioana Bot. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Ştiință, 2004, 99 p. (Debut)

HERGHELEGIU, Theo. **„Asta chiar face toți banii!"** În: *OBSERVATOR cultural*, v. 6, 2005 sep 15-21, nr. 29, p. 23.

HOLBAN, Ioan. **Eminescu, contemporanul nostru?** În: *ATENEU*, v. 42, 2005 iul, nr. 7, p. 9.

HUSAC, Roxana. **Eminescu – ultimul romantic şi primul realist-socialist**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, v. 2, 2005, p. 113-124.

HUSAC, Roxana. **Ultimul romantic şi primul realist-socialist**. În: *ÎNSEMNĂRI ieşene*, v. 2, 2005 iun, nr. 6, p. 8-11.

ILAŞCIUC, Adriana. **Antinomia timp cronologic – timp psihologic şi conotaţiile ei în poemul *Confesiune***. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, v. 2, 2005, p. 233-237.

ILIESCU, Adrian-Paul. **„Demitizarea" democraţiei: tradiţii solide, tentaţii facile, retorici iresponsabile**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 16, 2005 iun, nr. 6, p. 4-5; iul, nr. 7, p. 4-5.

ILINCAN, Vasile. **Stilul publicistic eminescian.** Cu o prefaţă de Al. Andriescu. Suceava, Editura Universităţii, 2004, 335 p.

IOAN-FRANC, Valeriu. **„Luceafărul" – o altă lectură**. [Niculae V. Mihăiţă, Rodica Stanciu Capotă, „Relaţiile statistice, puternice, ascunse, false şi iluzorii"/„Relations statistiques, fortes, cachées, faussses et ilusoires", ediţie bilingvă, Editura ASE, 2003]. În: *CAIETE critice*, 2005, nr. 6, p. 44-49.

ION, Gheorghiţă-Aurelian. **Nostalgii paternaliste**, În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 14, 2005 ian 25, nr. 752, p. 4.

IONAŞ, Anda. **Drama căderii în timp în poemul *Confesiune*: problematica temporalității în însemnările eminesciene – preambul pentru o poezie de factură filozofică**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 257-262.

IONIȚĂ, Puiu. **Poezia ca manifestare a sacrului la Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 70-90.

ISTRATE, Adrian. **„Cobori în jos...”** În: *LUCEAFĂRUL*, 2005 feb 9, nr. 5, p. 2.

LATEŞ, George. **Eminescianismul: o monografie a conceptului**. Iaşi, Junimea, 2005, 293 p. (Eminesciana. Serie nouă ; 13)

LESENCIUC, Adrian. **Cosmologie eminesciană – o perspectivă contemporană**. În: *POEZIA*, v. 11, 2005, nr. 2, p. 219-223.

MANIU, Leonida. **Metafora eminesciană a genezei**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 91-102.

MANU, Emil. **Un scriitor creat de Eminescu?** În: *LUCEAFĂRUL*, 2005 ian 26, nr. 3, p. 15.

MARCU, Emilian. **N. Georgescu, „Cartea regăsirilor”, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2004, 160 p.** În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 iul, nr. 7, p. 134.

MARIAN, Rodica. **Feciorul de împărat fără de stea sau magia dedublării de sine ca idealitate a întrupării**. În: *TRIBUNA*, v. 4, 2005 ian 16, p. 14-15.

MARIAN, Rodica. **„Lumină din lumină” în variantele *Luceafărului***. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 25-43.

MARIAN, Rodica. **Magia dedublării**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 16, 2005 nov, nr. 11, p. 10-11.

MARIAN, Rodica. **Nemurirea fără sfârşit**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 16, 2005 mai, nr. 5, p. 25-26.

MARIAN, Rodica. **Teza reinterpretării**. În*: CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 16, 2005 sep, nr. 9, p. 10.

MARINESCU, Cristina. **Dimensiuni subtile ale temporalității în poezia ludică a lui Mihai Eminescu**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 49-54.

MAVRODIN, Irina. **Constantin Popovici. „Eminescu. Viața şi opera”.** În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 sep, nr. 9, p. 10.

MAVRODIN, Irina. **Eminescu tradus în franceză de Miron Kiropol (I),(II).** [Mihai Eminescu, „Poésies / Poezii. Comment lire Eminescu en francais” par Miron Kiropol, Bucureşti, Editura Albatros, 2001]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 mai, nr. 5, p. 9; iun, nr. 6, p. 12.

MĂNUCĂ, Dan. **Eminescu şi romantismul**. [Marina Mureşanu Ionescu, „Eminescu şi intertextul romantic”. Ediția a 2-a revăzută. Iaşi, Editura Junimea, 2004]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2005 ian, nr. 1, p. 50-52.

MICU, Dumitru. **Eminescu în „raza gândului etern”**. Bucureşti, Editura Vestala, 2005, 223 p.

MIHAI, Constantin. **Ontologia imaginarului poetic eminescian: arhetipurile**. În: *JURNALUL literar*, v. 16, 2005 ian-feb, nr. 1-4, p. 1, 4-5.

MIHĂILESCU, Florin. **Ideologia lui Eminescu**. [Joachim-Peter Storfa, „Scrierile politice ale lui Mihai Eminescu”. Traducere de Maria Sass. Bucureşti, Editura Paideia, 2005]. În: *STEAUA*, v. 56, 2005 ian-feb, nr. 1-2, p. 29-30.

MILITARU, Petrişor. **Pînza de păianjen: simbol, metaforă şi matrice compoziţională în nuvela *Sărmanul Dionis***. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 151-160.

MIU, Constantin. **Ora de iubire**. În: *POEZIA*, v. 11, 2005, nr. 3, p. 198-200.

MÎŢĂ, Victoria. **Efectul narcozei. *Archaeus* : de la ambiguu la inteligibil**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 69-74.

MOISUC, Ilie. **Spiritul lumii şi Nefiinţa plină – despre treptele Fiinţei eminesciene.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 17-26.

MOLDOVEANU, Gheorghe. **O oară, cu Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 aug, nr. 8, p. 81-83.

MOSENKIS, Iurij. **Lumina nemuritoare a poeziilor lui Mihai Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 iun, nr. 6, p. 82-83.

MUNTEANU, Cornel. **Complexul „tainei” la Mihai Eminescu**. În: *FAMILIA*, v. 41, 2005 ian, nr. 1, p. 35-39.

MUREŞANU IONESCU, Marina. **Eminescu şi intertextul romantic**. Ediția a 2-a revăzută. Iaşi, Junimea, 2004, 280 p. (Eminesciana. Serie nouă ; 8)

NANĂU, Iulia. **Lirism şi temporalitate în *Odă în metru antic***. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 173-180.

NICA, Dumitru. **Cea dintîi prezentare a lui Eminescu în Italia**. În: *ANALELE ştiințifice ale Universității „Al. I. Cuza” din Iaşi. Secțiunea III e. Lingvistică*, v. 51, 2005, p. 323-325.

NICOLAI, Raluca. ***Andrei Mureşanu* – Timp dramatic. Timp poetic: analiză arhetipală**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 27-34.

NICOLAU, Narcis. **Eroismul eminescian : demon, titan şi geniu în opera lui Mihai Eminescu**. Prefață de Dumitru Micu. Bucureşti, Editura Perpessicius, 2004, 294 p.

OANCEA, Ileana ; TASMOWSKI DE RYCK, Liliane. ***Mortua est!* şi oximoronul de identitate ca figură textuală**. În: *ANALELE ştiințifice ale Universității „Al. I. Cuza” din Iaşi. Secțiunea III e. Lingvistică*, v. 49-50, 2003-2004, p. 413-418.

OLARU, Dragoş. **Cum l-am cunoscut pe Eminescu**. În: *TRIBUNA*, v. 4, 2005 ian 16, nr. 57, p. 2.

OLTEANU, Camelia-Mădălina. **Privat şi public. Note asupra unei recente monografii consacrate lui Eminescu**. [Caius Dobrescu, „Mihai Eminescu. Imaginarul spațiului privat. Imaginarul spațiului public”, Braşov, Editura Aula, 2004]. În: *CRONICA*, v. 40, 2005 oct, nr. 10, p. 23-24.

ONOFREI, George. **„Un kitsch pur, cultivat de ani de zile" : Şerban Foarţă despre spectacolele omagiale dedicate lui Eminescu**. În: *SUPLIMENTUL de cultură*, v. 1, 2005 ian 22-28, nr. 9, p. 2-3.

PAPUC, Liviu. **Doi poeţi**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 oct, nr. 10, p. 97-98.

PAŢANGHEL, Dumitru. **Delicateţea şi sensul fidelităţii în poezia lui Mihai Eminescu.** În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, v. 2, 2005, p. 55-62.

PĂDURARU, Mircea. **Explicaţie şi înţelegere în *Archaeus***. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, v. 2, 2005, p. 63-68.

PETRAŞ, Irina. **Scrisul eminescian**. În: *ATENEU*, v. 42, 2005 iun, nr. 6, p. 17.

PETRESCU, Ioana Emilia. **Eminescu : modele cosmologice şi viziune poetică**. Ediţie îngrijită şi prefaţată / de Irina Petraş. Piteşti, Paralela 45, 2005, 254 p. (Studii. Studii literare)

PINTILIE, Teofil. ***Corabia lui Noe* şi corabia nebunilor**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, v. 2, 2005, p. 143-150.

POCOVNICU, Daniel-Ştefan. **Filosofia lui Eminescu, iarăşi...** [Ion Ovidiu Gifu, „Filosofia operei lui Mihai Eminescu", Craiova, Editura Universităţii, 2004]. În: *ATENEU*, v. 42, 2005 sep, nr. 9, p. 17.

POCOVNICU, Daniel-Ştefan. **Filosofia lui Eminescu, totuşi...** [Tudor Ghideanu, „Filosofia lui Eminescu", Iaşi,

Editura Cronica, 2004]. În: *ATENEU*, v. 42, 2005 aug, nr. 8, p. 17.

POPA, George. **Eminescu şi matricea stilistică a culturii româneşti**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 mar, nr. 3, p. 23-24.

POPA, George. **Experienţa originară eminesciană**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 42, 2005 iun, nr. 6, p. 34-35.

POPA, George. **Libertatea metafizică eminesciană**. Iaşi, Timpul, 2005, 158 p.

POPA, George. **Opţiunea supremă a Sinelui – iubirea**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 103-112.

REPCIUC, Ioana. **Eminescu şi Cioran. Exerciţiu de defascinaţie**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu". Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, v. 2, 2005, p. 85-92.

ROGOJANU, Ion C. **Firul grafic, plin de viaţă, al scrisului eminescian**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 246-249.

ROMAN, Vlad. **Eminescu şi două cărţi sub un singur titlu**. [Caius Dobrescu. „Mihai Eminescu. Imaginarul spaţiului privat. Imaginarul spaţiului public", Braşov, Editura Aula, 2004]. În: *STEAUA*, v. 56, 2005 ian-feb, nr. 1-2, p. 51-52.

RUSTI, Doina. **Mesajul Brînduşei Armanca. [**Brînduşa Armanca, „Mesajul lui Crypto. Comunicare, cod, metaforă magică în poezia românească modernă", Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2005]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 oct, nr. 10, p. 78-79.

RUSU, Ana. **Timpul – centru de greutate al obsesiilor eminesciene**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 271-276.

SAVCA, Inga. **Poemul *Confesiune* între mit şi realitate**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 223-227.

SAVITESCU, Ionel. **O restituire binevenită. [**Demetrio Marin, „Eminescu şi cultura indiană”, traducere de Mirela Talasman, prefață de Traian Diaconescu, Editura Institutul European, 2004]. În: *ATENEU*, v. 42, 2005 ian, nr. 1, p. 6.

SAVU, Sabina. ***Confesiune* – treptele iluziei**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 216-222.

SCRIPCARU, Gheorghe ; CIUCĂ, Valerius M. **Mihai Eminescu: încercare de patografie**. Iaşi, Junimea, 2005, 174 p. (Eminesciana. Serie nouă ; 12)

SIMUȚ, Ion. **Eminescu în 10 poeme**. În: *FAMILIA*, v. 41, 2005 ian, nr. 1, p. 14-18.

SIMUȚ, Ion. **Manuscrisele eminesciene în facsimil** [Academia Română, „Manuscrisele Mihai Eminescu”, volumul I, ediție coordonată de Eugen Simion, Preşedintele Academiei Române, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2004]. În: *ROMÂNIA literară*, v. 38, 2005 iun 1, nr. 21, p. 13.

SÎRGHIE, Anca. **Mihai Eminescu şi monarhia României. Un manuscris eminescian necercetat**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 135-160.

SOROHAN, Elvira. **Eminescu şi Kant**. În: *CRONICA*, 40, 2005 aug, nr. 8, p. 3, 22; şi în: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 5-14.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu, azi**. Iaşi, Junimea, 2004, 239 p. (Eminesciana. Serie nouă ; 11)

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu şi problema ţărănească**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2005 ian, nr. 1, p. 1-6.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Regia gîndirii ne'nfiinţate**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 139, 2005 iun, nr. 6, p. 1-6.

SPIRIDON BÎRSAN, Marilena. ***Sărmanul Dionis*. Cîteva date despre profilul saturnian al personajelor eminesciene**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 44-50.

STOIANOVICI, Dragan. **Tînărul Eminescu şi „Logica” lui Maiorescu: revenind la polemica Eminescu – Zotu.** În: *IDEI în dialog*, v. 2, 2005 ian, nr. 1, p. 31-34.

STUPARU, Daniel. **Pe urmele Lucrului în Sine: incursiune în esoterismul eminescian: câteva observaţii critice pe marginea povestirii *Archeus***. În: *POEZIA*, v. 11, 2005, nr. 2, p. 223-229.

ŞLEAHTIŢCHI, Maria. **Erotizarea naturii în poezia lui Mihai Eminescu (o lectură arhetipală).** În: *ANALELE ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza” din Iaşi. Secţiunea III e. Lingvistică*, v. 49-50, 2003-2004, p. 541-546.

TĂRCĂOANU, Cătălina. ***Cezara*, recuperarea consubstanţialităţii FIINŢĂ – UNIVERS prin iubire şi moarte**. În: *STUDII eminesciene*. Caietele Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu”. Volum coord. de

Dumitru Irimia. Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, v. 2, 2005, p. 35-41.

TEODORIU, Lucian. **Impresii de lectură**. [Stan V. Cristea, „Eminescu şi Teleormanul”, Alexandria, Editura Rocriss, 2004]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 138, 2005 feb, nr. 2, p. 147.

TERIAN, Andrei. **„Politicile” imaginaţiei. [**Caius Dobrescu, „Mihai Eminescu. Imaginarul spaţiului privat. Imaginarul spaţiului public”, Brasov, Editura Aula, 2004]. În: *ROMÂNIA literară*, v. 38, 2005 mai 4, nr. 17, p. 12.

TORSAN, Nicolae. **Se bate miezul nopţii…: consideraţii statistice**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 241-245.

TURCAN, Nicolae. **Mihai Eminescu în cheie filosofică**. [Vasile Muscă, „Lumile şi trecerile lui Eminescu”, Cluj-Napoca, Grinta, 2004]. În: *APOSTROF*, v. 16, 2005 iul-aug, nr. 7-8, p. 36.

UNGUREANU, Lavinia. **Ipostaze ale demonului-daimon din perspectiva unei abordări hermeneutice**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 51-59.

VASILE, Geo. **Proza poetului în cinci avataruri. [**Mihai Eminescu, „Scritti scelti”, Reggio Calabria, ISTAR Edititrice, 2002]. În: *LUCEAFĂRUL*, 2005 ian 19, nr. 2, p. 16.

VÂRGOLICI, Teodor. **Eminescu despre viaţa culturală românească din epoca sa**. **[**M. Eminescu, „Viaţa culturală românească. 1870-1889”, Ed. de D. Vatamaniuc, Bucureşti, Editura Vestala, 2003]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 14, 2005 ian 11, nr. 750, p. 4.

VOICA, Adrian, **Curcubeul exegetic. Fragmentarium eminescian (II)**, Editura Floare Albastră, Bucureşti, 2005.

VOICA, Adrian. **Mesajul unei sinteze**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 208-219.

VOICA, Adrian. **Misterele unei broşuri**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 220-240.

ZAHARIA, Elena. **Metafora privirii în proza eminesciană**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, 2005, v. 7, p. 173-179.

ZELETIN, C. D. **Eminescienele melodii antieminesciene**. În: *ATENEU*, v. 42, 2005 iun, nr. 6, p. 8.

ZELETIN, C. D. **În jurul unui vers din Eminescu**. În: *ATENEU*, v. 42, 2005 nov-dec, nr. 11-12, p. 8.

ZETU, Cristina. **Sublimitatea liricii eminesciene**. [George Popa, „Spiritul hiperionic sau sublimul eminescian", Iaşi, Editura Universitas XXI, 2003]. În: *CRONICA*, v. 40, 2005 ian, nr. 1, p. 9.

ZORZINI, Adina. **Eminescu în cartofilie.** În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 14, 2005 mai 3, nr. 766, p. 6.

Cuprins

Polemici, comentarii, recenzii. Varia



Mihai Eminescu (a), Veronica Micle (b), I. L. Caragiale (c) şi Al. Vlahuță (d)
în mijlocul unui grup de actori
Bucureşti, cheiul Dâmboviței, post 1884

Tipărit la
«ATLAS-CLUSIUM»
Cluj-Napoca, mai 2006